مدخل إلى قصيدة النثر

١ـ من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر

سوزان برنار*

النثر الشعرى وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما ـ رغم هذا ـ متماسان، ففيهما تتبدى الرغبة نفسها فى التحرر، واللجوء نفسه إلى طاقات جديدة للغة. فكيف تم العبور ـ فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين ـ من النثر الشعرى، الذى كان لا يزال غير عضوى، إلى «قصيدة النثر» التى اعتُبرت نمطًا أدبيًا حقيقيًا؟ أعتقد أنه لا غنى ـ فيما أعتقد ـ عن الإشارة إلى ذلك هنا.

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح ـ فجأة ـ فى حديقة الأدب الفرنسى، فقد احتاجت ـ فى ذلك ـ إلى تربة ملائمة، أعنى إلى أذهان تؤرقها ـ بشكل واع تقريبا ـ الرغبة فى العثور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت ـ أيضًا ـ إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعرى، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلى الذى مهد لمجئ قصيدة النثر. فعبر المجادلات التى نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضرورى بين الشعر و النظم. ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكن ـ ببطء، وعبر عدة محاولات ـ من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك سننتقل من النثر الشعرى، الذى لا يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التى هى ـ قبل كل شئ ـ «قصيدة». وسياق هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتنفصل هنا لتتلاقى فى مكان آخر. لذا، فإننى أود الإشارة ـ

---

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية "Aperçu Historique" من كتاب Le Poème en Prose avant Baudelaire: Suzanne Bernard,Le Poème En Prose De Baudelaire Jusqu'a nos Jours, Libraire Nizet,Paris وننشر فى هذا العدد الجزء الأول من المقال بعنوان: من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر على أن نواصل فى العدد القادم نشر الجزء الثانى. ترجمة راوية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. تقوم حاليا بإنجاز الترجمة العربية الكاملة للكتاب. وراجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

على الأقل ـ إلى هذه التيارات الرئيسية التى انجذبت من الشعر ـ أكثر فأكثر ـ فى اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثرى» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بديهيا أن الشاعر ـ بحكم تعريفه ـ هو من يكتب الشعر المنظوم. فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعر لاتزال فكرته ترتبط ـ طبقًا لأصوله (شعر «غنائى») ـ بأصول الغناء الموزون. ولابد أن نذكر ـ هنا ـ أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر.

الأبيات هى أطفال القيثارة
ولابد من غنائها لا قولها

كما قال «لاموت»، وكان يعتقده أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذى ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخضع ـ طوال هذه المدة ـ إلى عبودية الإيقاع الموسيقى. ففى الأشعار المغناة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التى تتضح فى نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفى لصالح النبرة الموسيقية: فقد «غنّت» العصور الوسطى كلها الأبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الأبيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب «جـ . لوت» الجديد هذا المفهوم تماما[1].

وقد استمر هذا الإنشاد «العددى» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى. ويعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنويعات فى إلقاء الشعر[2]. وسيكون أفول هذا «الغناء الرتيب» فى الإنشاد ـ الذى سيتحسر عليه فولتير[3] ـ أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعى، ولـ «الشكل المريح» المتمثل ـ شـعـريًا ـ فى البناء الثنائى للوزن السكندرى[4]. وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه ـ بتغيير مفاجئ فى النبرة ـ على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذى يقوله ميثريدات:

لقد تحاببنا.. أيها السيد، كم تنقلب سحنتكم[5]!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسى سيصبح ـ منذ ذلك الحين ـ تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب الصوت، وللجملة على حساب الوزن، وسيتزايد ـ بهذا المعنى ـ اقتراب الشعر من النثر. وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم ـ على نحو ما أوضح «د. مورنيه» حتى نهاية القرن الثامن عشر[6]؛ وسترى «لاهارب» يعلن سخطه على «روشير» الذى ـ بحجة تنويع انسجام الأبيات ـ يقوضها، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها، وهو ميزتها»[7]. ولن نؤكد كثيراً أهمية هذا التحول الذى يقول عنه «لوت» إنه «لن يكون له مثيل إلا فى تحولات الرومانتيكية»[8]. فهل كان يمكن لتحرر الشعر (الذى يمكن أن نرى مظهراً آخر له فى الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين وموليير) أن يمضى ـ عندئذ ـ إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التماثلى الجميل، كانوا لا يزالون فى حالة قوة بالغة، فى عصر لويس الرابع عشر؛ وينبغى انتظار الرومانتيكية كى نرى ـ حقًا ـ «تفكيك» البحر السكندرى، ربما ـ أيضاً ـ لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان «القواعد»[9]. وعندما ستدّعى موجة حداثية ـ خلال «الشجار» الشهير ـ أنها تكنس الشعر الكلاسيكى، فإنها ستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعرى) محله.

وثمة واقعة جديرة بالملاحظة: ففى كل العصور التى ظهرت فيها العقول الاستقلالية فى الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية فى مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقين مختلفين فى اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذى تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلى النهائى عن النّظم لصالح الشعر النثرى. تطوير، أو ثورة. ولسوف ندرك «زمن» التردد نفسه بين الشعر المتحرر والشعر النثرى، فى كل مراحل التحرر التدريجى للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السيريالية. وتشكل هذه العهود «نهايات قصوى» فى منحنى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيدة النثر تجد نفسها ـ كل مرة ـ مهجورة فى النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذى يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر ـ وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة ـ حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر، يتواجدان معًا، وأحيانًا ما يمتزجان.

لقد شهدنا المرحلة الأولى فى طريق تحرير الشعر، ولنا أن نلحق بها بضع تجارب غريبة لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو - الآن - كحدس خجول لـ «الشعر الحر» الرمزى، لكنها كان من المقرر أن تظل فى وضعية المحاولات المعزولة[١٠]. وبقى لنا أن نرى كيف تقود روح التحرر نفسها - فى العصر نفسه - إلى البحث فى النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شئ يتواكب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضاً ضعف الشعر العروضى فى القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لقدوم هذا النوع الأدبى، الأكثر حرية، والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذى لن يكون سوى قصيدة النثر.

تليماك وهجمة الحديثين

فى العصر الذى ظهرت فيه «تليماك»، منح «بوالو» و «الأب دى بو»[١١] - أيضاً - اسم «قصيدة النثر» للروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يتخطانا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبداً، مثل تلك القصائد - على سبيل المثال - التى نسميها روايات.

ذلك ما يقوله «دى بو» فى «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوعاً من الشعر». وأعتقد أنه انطلاقاً من «تليماك» - بالتحديد - توجهت الرواية، عمداً، نحو الشعر؛ وهو زعم اعترف به «فنيلون» الذى يعتبر مؤلفه - الذى قدمه الناشر باعتباره تكملةً لأنشودة الأوديسة (الرابعة) - كـ «سرد خرافى فى شكل قصيدة بطولية، مثلما فى قصائد هومير وفرجيل»[١٢]. هذه الرغبة الواعية فى بث الشعر فى النثر كانت - فى بدئها - خميرة ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك - حقاً - خلال الـ «مشاجرة» الشهيرة، ورفعوا «تليماك» كأنها راية الثورة، واندفعوا - بقيادة «هودار دى لاموت»[١٣] المتحمس - للهجوم على قلعة القافية، المنيعة حتى هذه اللحظة. وقدم «فنيلون» - بنفسه - المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام - فى «خطاب إلى الأكاديمية» (١٧١٤) - بالفصل بين الشعر والنظم[١٤]، وعندما تكفل بقضية القافية:

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن مخطئاً - يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة، والانسجام[١٥].

وعبثاً حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتمييز المقدس بين الأنواع، والإعلان - بقلم «الأب ديفونتين»[١٦]:

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخلٍّ عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر - جدياً - إلى النثر الشعرى، على نحو ما حدث مع «تليماك».

لم يكن قد حدث شئ من ذلك. فقد أعلن الكتّاب - بحماسٍ غامر - أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون[١٧]، واندفعوا فى إثر «فنيلون» ليكتبوا أشعاراً ملحميةً نثرية: سنجد قائمةً بها، مع التعليق عليها، فى أطروحة «ا. شيريل»[١٨].

وبدا من الممكن كسب المعركة - مقدماً - ضد نظم الشعر، فى قرن كان الشعراء «الكبار» يدعون «روسو» و «لى فران دى بومبينيون» و «لوبران»، وحيث كان الشعر الفرنسى أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيبس من جراء نزوعه إلى التجريد، وافتقر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحاً بلا لون. والمؤسف أن النثر الشعرى استعار من الشعر - على وجه التحديد - كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر زيفاً، من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامى، والتوريات الأنيقة، والكليشيهات الفخيمة. والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل «جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد» من تأليف «بيتوبيه» (١٧٦٧)، و «أنكا Incas» التى قام «مورمونتيل» «بضبط وزن نثرها الهادئ فى أبيات ومقاطع شعرية»[١٩] (١٧٧٧)، أو العمل الشهير لـ «الأب دى ريراك»: «ترتيلة إلى الشمس» (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وندرك لماذا يعلن السويسرى «ديشرنى» باستياء - بعد أن استوعب «ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكون، قصيدة نثرية» - أنه «إذا ما كان الهذيان الشعرى يمكن الكشف عنه فى القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجى»[٢٠]! وإذ هرب «فنيلون» إلى الطبيعى،

والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادى»[٢١]، وقع منافسوه فريسة الخطابة والاستسهال؛ فلم يدركوا أنه لا يكفى ـ لإبداع أعمال شعرية ـ إلصاق الزخارف المصطنعة على النثر.

وترجع أهمية هذه المحاولات ـ مع ذلك ـ إلى أنها تظهر الفصل الذى حدث، فى القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والآذان مهيأةً ـ من الآن فصاعداً ـ للبحث عن المتعة الشعرية فى مكان آخر غير الشعر المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات ـ على نحو خاص ـ هى التى جعلت فكرة «شعر نثرى» مألوفةً للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريفو» إثبات عدم ضرورية القافية للشعر، قدم ـ برهاناً على ذلك ـ «نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعرى، التى نقلت إلى لغتنا ـ دون مساعدة القافية ـ كل جماليات الشعر الأجنبى»، وأوضح أن «ترجمة الأب سانادون لقصائد «هوراس» الغنائية، وترجمة ميرابو لقصائد «تاس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميلتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفاة»، «فهذه القصائد موزونة، رغم أن هذا الوزن غير منتظم»[٢٢]. وهى ملاحظة ذات أهمية كبرى: فنحن نلمس هنا ـ فى الواقع ـ واحدةً من أهم النقاط الأساسية لعملية «تفكيك النظم» عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر ـ فى هذه الترجمات ـ عن إرضاء الطموحات الشعرية التى لم تجد ما يشبعه فى التمارين الشكلية الخالصة لناظمى الشعر، ومارس الكتاب الفرنسيون ـ عبر الترجمات ـ المحاولات الأولى فى «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التى تكمن فى أن القافية والوزن ليسا كل شئ فى القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة ـ وما سيسميه «بو» بـ «وحدة الانطباع» ـ هى، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد حقيقة أن الشكل ـ فى القصيدة ـ ليس أمراً ثانوياً، بل هو رئيسى. ولكن، ألا نبالغ كثيراً ـ رغم هذا ـ عندما نرجع كل شئ إلى الخصيصة الشكلية للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع ـ فى جميع الحالات ـ أن «ترتدى ثوب النثر دون أن تموت»، حسب نظرية «فاليرى»[٢٣]؟ (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بألا يتعرفوا ـ أبداً ـ على شعر «إيدا Ed-das» أو التوراة). ألا يمكن أن نؤيد ـ على النقيض من ذلك ـ ومثلما فعل «ر. شواب» ببراعة أن «وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة»[٢٤]؟ إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتنافر شكلٍ ما يستخلص من «استدارة الأشكال المنظومة شعراً»، ليصبح ـ بذلك ـ أكثر توتراً وحيوية: فثمة العديد من العناصر الشعرية التى تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة»، التى تبدت خلالها قصيدة النثر ـ فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ ـ قريحة شعريةً بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و «فيكتور سيجالان».

وعلى أية حال، فإنها لحقيقة أظهرت كل دلالاتها ترجمات النثر فى القرن الثامن عشر: فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقى فى «إيدا Eddas»* و «أوسيان Os-sian»**، ولدى «يونغ Young»*** حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسى، أكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتّاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسأنحى جانباً الترجمات النثرية الكثيرة التى قام بها فى هذا العصر ـ مؤلفون قدامى؛ فعلاوةً على أسلوبها الردئ، فى كثير من الأحيان، وصياغتها الموغلة فى التقليدية[٢٥]، فهى تمثل مظهراً أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة فى النثر.

ويسترعى الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثانى كله من هذا القرن: أولا

* إيدا Eddas: ديوان شعرى للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندينافية القديمة.

** أوسيان Ossian: مقتطفات من الشعر القديم، جمعت من مرتفعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و «الإرسية Erse» فى القرن الثالث.

*** يونغ Young: إدوارد يونغ، شاعر بريطانى (١٦٨٣ ـ ١٧٦٥) كتب (الليالى) فى شعر غير مقفى (١٧٤٢)، مستوحًى من وفاة زوجته وابنته. (المترجمة).

ترجمة «ماللیه» (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيدا» الاسكندينافية (وبشكل خاص «أنشودة رينيه الشهيرة»[٢٦]، التى اختصرها «ماللیه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيدها الكونت «تريسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) فى «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تمد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار Bardit des Francs» فى «الشهداء Martyrs»). وسيلى ذلك ترجمة «تورجو» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠، وترجمة «هوبير» و «تورجو» لـ «جيسنير Gessner» عام ١٧٦٢، وترجمة «لى تورنير» لـ «يونغ» عام ١٧٦٩[٢٧]. وقد كتبت جميع هذه الترجمات نثراً، ولم تأت الترجمات ـ أو بالأحرى المحاكاة ـ فى شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تيجيم» بـ «مفهوم الشعر الحقيقى»[٢٨]. وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية ـ الذين عاثوا فساداً فى أشعار العصر ـ تم الهجوم على هذه النصوص، التى ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية. أما «إيدا» وأناشيد «أوسيان» ـ التى اعتبرت، عن خطأ، أغنيات وحشية وبدائية[٢٩] ـ فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعى.

لكن هذه الترجمات لعبت ـ فى الوقت نفسه ـ دوراً فعالاً فى تجديد النثر الفرنسى، وهو ما أريد التأكيد عليه. وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملحوظة الأولى ـ وهى لا تخلو من الأهمية ـ أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنئذ قد كتبوا نصوصهم الأصلية فى نثر إيقاعى، (وهى حالة ما كفرسون وجيسنير)، أو فى «أشعار غير مقفاة» (مثل يونغ)[٣٠]. كان المترجم مدعواً ـ إذن ـ للبحث، من جانبه، إخلاصًا لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدى، وآخر غير النثر البسيط[٣١]، وهى دعوة تمثل إغراءً لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجو».

كان «تورجو»، الذى سبق أن ترجم «فرجيل» فى «شعر موزون»، يهتم ـ فى الواقع، وبشكل خاص ـ بمسائل الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون» عند «جيسنير»[٣٢]، وحاول الحفاظ على هذا «الوزن» فى ترجمته لـ «غزليات Idylles» التى ظهرت عام ١٧٦٢. باسم «هوبير»[٣٣]. لكنه ـ فى ترجمته لـ «أوسيان»، واعتباراً من عام ١٧٦٠ بشكل خاص ـ نجح فى العثور على إيقاع العمل الأصلى.

وكانت المهمة ـ هنا ـ أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسياقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد ـ أى كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه ـ استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجو» و«سوار» ـ أول من ترجم «أوسيان»[٣٤] ـ قد نجحا، رغم الصعوبات التى تسببت فيها لغة عصرهما، فى أن يقدما فكرةً صائبةً، إلى حدٍّ ما، عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون. ولنْ أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهير، المتعلق بموت «أريندال» وأخته «دورا» (ترجمة «سوار» عام ١٧٦١، فى «جورنال إترانجيه»):

ترجمة النص الأصلى	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضى، يا رياح الخريف، انهضى، وهبى على المرج! ويا سيول الجبال، اهدرى! واهدرى يا عواصف فى أحواش البلوط! ولتمض أيها القمر عبر الغيوم المتكسرة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحين! ذكّرنى بالليلة التى هوى فيها أطفالى جميعًا، عندما هوى أريندال القوى، عندما هوت دورا الجميلة!	انهضى يا رياح الخريف! واعصفى فوق المروج المعتمة! أزبدى يا سيول الغابة! واهدرى يا أعاصير فوق قمم أشجار البلوط! ولتسافر أيها القمر عبر الغيوم الممزقة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحين! ذكّرنى بالليلة الرهيبة التى قضى فيها أطفالى، حين هوى أريندال القوى، وانطفأت دورا الغالية!

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ لا بالتكرار «انهضى - انهـــضى» و «هوى - هوى» و «اهدرى - اهدرى»، ولا بالجناس الصوتى لبدايات (حروف متحركة خفيضة وحروف ساكنة صاخبة: (groves, oaks, walk, through, brok-en)؛ ولم يقاوم «سوار» رغبته فى إضافة بعض الصفات: مروج معتمة، ليلة رهيبة، التى - رغم هذا - تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الإنجليزى التعجبية. ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التى تتدفق بعنف، والاستدعاء الدرامى لمشهد وحشى يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدةً على قراء نثر «فنيلون» المنساب والناعم. وسيــقــرأ «ويرذر» هذا المقطع إلى «شارلوت»[٣٥]، وسيأتى على ذكره «شاتوبريان».

ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالعثور فيه على التدفق الوحشى لشعر بدائى) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنمق، المزدهر فى هذا العصر. وقد أبرز «فان تيجيم» ذلك جيداً:

> لقد قدم نثر مترجمى «أوسيان» الأوائل - بشكل عـام - الصـرح الأهم، الذى يمكن وضعـه كنقيض للشكل الشعرى الذى يبحثون عن تجاوزه بوعى أو بغير وعى، فهو - بإيقاعه المتنافر، وأسلوبه الجديد، والجرئ، وتفككه - يتناقض، تماماً، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين[٣٦].

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض - فحسب - مع نظم الشعر، بل مع «النثر الشعرى» للعصر؛ فيكفى أن نقارنها بالفـقـرات المتكلفـة لمقلدى «فنيلون». ويمكننا القـول إن ترجمات «تورجو» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك فى سياق تطور النثر الشعرى، أكثر من ترجمة «لى تورنور» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً - بالنسبة إلى المترجمين الأوائل - أنهم لم يتناولوا مجمل «الأعمال الكاملة» لـ «أوسيان» (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولا)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر مقطعاً»، هى التى نشرها - أولاً - «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيجيم»:

> إن طراز «أوسيـان» لا يُحتـمل، إطلاقـاً، إلا فى القصائد القصيرة شديدة البساطة، التى تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى.[٣٧]

وسيتخلى هذا المفهوم - نتيجةً لذلك - عن مكانه لـ «مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندمـا نشـرت «فـينجـال Fingal» فـى سـتـة أنـاشـيـد لماكفرسون فى إنجلترا (عـام ١٧٦١)، وفى فرنسـا (عام ١٧٦٢)، لم يتـرجم «سوار» الـ «فينجال»، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة[٣٨]، فى جورنال إترانجيه. وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة - التى نشرت فى (جورنال إترانجيه) - هى التى عرَّفت القارئ بمؤلفات «ماكفرسون»، فى مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً؛ وهى التى لاتزال - حتى اليوم - تثير فينا الانفعال الشعرى، فى حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة، وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعرى لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً - التى كان حضور الغنائية فيهـا أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف - كان من البداهة إلى حد أنهـا لـم تنل بعمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة - بسبب طولها نفسه - عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب، عندما كنت نائماً».* والجدير بالملاحظة أن «ماليه» - وهو يترجم أشعار «إيدا» نثراً - كان يختصرها عموماً، وكان «لو تورنور» - فى تعديله (إلى أقصى حدٍّ، ربما) من «ليالى» «يونغ»، يقدمها للقارئ الفرنسى بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث

* باللاتينية فى الأصل.

كل «ليلة» إنجليزية تزوده بعدة «ليالٍ» فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للنصوص الملحمية، كان «تورجو» و«سوار» يحذفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو حادة الدرامية، ليشكلا منها كُلاً، ووحدةً إيحائية[٣٩]. هذا الاختصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذي جعل هذه الترجمات تختلف - جذرياً - عن الـ «روايات» و الـ «ملاحم» المكتوبة بالنثر الشعري، التي لا تنتهي غالباً، والمستفيضة دائماً. وقد قال «سوار» عن «شكوى كوللا»[٤٠]:

> من الصعب العثور - في أية قصيدة - على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر في مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعاً، وأكثر سرعة: إنها دراما كاملة.

ولم يكن عبثاً - بالتأكيد - بالنسبة إلى المؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة في الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركّزوا - على نحو كاف - نصاً ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين. والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما ستخرج - فيما بعد - من «أوسيان»: إنها الترجمات المستعارة لكل من «بارني» و «شاتوبريان» و «أوجين هوجو». و«ميرميه»، مؤلف «جوزلا Guzla»، ألن يصبح - هو أيضاً - من المعجبين بـ «أوسيان»؟[٤١].

وسيقال كيف يحدث أن يمارَس تأثير «أوسيان» بـ «أثر رجعي»، في حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات "Idylles"» النثرية، محاكاةً لجيسنير؟[٤٢] ذلك - تحديداً - لأن تطور اللغة الشعرية - الذي بدأته ترجمات «أوسيان» - كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يرتكز على حركة تحرر ثقافي أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية. وإذا ما كان النثر قد بدأ يصبح أداةً شعرية، فما كان لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما تشترك معها القوى الجديدة تماماً، والبالغة التعقيد.

تحرير اللغة والتجديد الشعرى فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من النثر: النثر الخطابي، «الغزير» الموروث من القرن السابع عشر، الذي طمع - بعد «تليماك» - في أن يصبح نثراً «شعرياً»، من خلال إثراء نفسه بالنعوت، والتوريات، والصياغات المتجانسة. والنثر الوجيز الرخيم أبداً والذهني تماماً، النثر الخالص في النهاية[٤٣]، نثر «فولتير» و«مونتسكيو». ومع «ديدرو و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد «لغة العاطفة»[٤٤].

وبالنسبة إلى «ديدرو» (المترجم المتحمس - هو أيضاً - لمقاطع «أوسيان» الغنائية الأولى)[٤٥]، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات ينبغي ألا تستجيب لقواعد خطابية متحذلقة، ولا أن تنتج «انسجاماً» شكلياً صرفاً؛ بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقاً. ونعلم أن الإيقاع - بالنسبة إليه - «مستلهم من الذوق الطبيعي، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها..». وأيضاً، فإن «الانسجام الحقيقي لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التي انبثق منها»[٤٦].

والكاتب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرهفة»[٤٧]، ما كان ينبغي البحث عنه بعيداً: فـ «هلوييز الجديدة Nouvelle Heloïse»، التي ظهرت عام ١٧٦١، جددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائي. ولم يعد هذا النثر الموسيقي يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية المتنوعة على انسجامها، الفاترة أو الحارة بالتناوب، قادراً على استحضار مشهد ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساس ما. فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقي الذي يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق في الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر نثر؟»، هكذا تساءل «روسو» في إحدى كراساته[٤٨].

والشئ المذهل ـ حقًا ـ هو أنه، عبر طريق النثر، تمت العودة إلى أصول الشعر العميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك الشعراء»، ذلك ما يرصده «ا. موبجلون»[٤٩]. أهو عجز عن نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، «روسو» و «سينانكور» و «شاتوبريان»؟ إنه ـ بدون شك، أيضًا ـ النفور من نظم الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن «ديدرو» الوحيد الذى أراد تحرير الإنسان النابغة من القيود التى تفرضها القواعد والأعراف الأدبية[٥٠]؛ فالفنان هو صرخة الإجماع، ولا ينبغى أن يتبع إلا الطبيعة، أو ـ بالأحرى ـ طبيعته هو[٥١]. ونصل ـ فى كل المجالات ـ إلى مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هى ـ وحدها ـ التى ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود، مع الانغماس فى أكثر أنواع الإلهام جنوحًا، والدفقات التى لا تنضب. ويكشف المظهر الفوضوى ـ الذى يبدو فى حالة غليان أحيانًا، وإطناب أحيانًا أخرى ـ لأعمال «ديدرو» و «روسو» عن كراهيتهما الشديدة للإلزام. لكن هذا التكوين السقيم، وهذا الأسلوب الذى لا معيار له، هما على طرفى نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذى تطالب به قصيدة النثر: فالشكل ـ هنا ـ شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط لحدود معينة. وما الذى سيقال ـ عندئذ ـ عن البلازما غير العضوية التى ستتكون داخل أسرار بعض «النفوس المرهفة» المهيأة ـ سلفًا ـ للاستفاضات اللفظية.

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفى ما قبل الرومانتيكية، هو ـ فى الواقع، وبشكل خاص ـ الذائقة الجديدة الشخصية للغنائية، وإعادة إدخال هذه الـ «أنا» فى الأدب، وهو ما سيفضى إلى التخلى (النسبى) عن الرواية والملحمة، لصالح أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. وسيسعى النثر إلى ترجمة حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه إلى حكى الأحداث الجسام أو الروائية: وبقدر ما ستتكلم الروح ـ دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية ـ بقدر ما سيجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

> من الروح ينسال الشعر [على ما يكتب «ا.موبجلون»[٥٢]]. بشكل طبيعى، ومن حيث لا يُبذَل أى جهد من أجل الوصول إليه، فى خبيئة السير الذاتية، فى كل كتب الرحلات والاعترافات، حيث تنعكس الانفعالات المعيشة، وأخيرًا فى كافة الأنواع الأدبية التى تزدريها الكلاسيكية المستعارة، فظلت ـ بهذا الازدراء ـ حرة.

نشهد ـ إذن ـ هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن ناحية، يتواجد الشعر الحقيقى فى الاعترافات، والمذكرات الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، ودون صياغة متعمدة؛ وهى التى لا يمكن اعتبارها ـ بالتالى ـ أشعارًا. ومن ناحية أخرى، ففى كل مرة يزعم الكاتب كتابة عمل فنى، فإن طغيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات الأسلوبية، يجمد أو يستنزف أى شعر، شعر بلا قصائد، وقصائد بلا شعر. ولن أقول فى ذلك سوى بضع كلمات، طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التى سيمكن فيها ـ أخيرًا ـ بلورة قصيدة النثر الحقيقية[٥٣].

وتميل الاعترافات والسير الذاتية ـ نظرًا لطولها ـ إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا ـ بالمقابل ـ أن نقتطع من «المذكرات» مقاطع تتاخم القصيدة، فى غنائيتها الداخلية، وتدفقها، وهو ما فعله «ا. موبجلون» مع «يوميات» لوسيل لاريدون ـ دوبليسيس[٥٤]. والإيجاز والطبيعية نادران ـ والحق يقال ـ فى حقبة اعتقد فيها أتباع «روسو» بأنهم ملزمون ـ حتى فى أحلام يقظتهم الخاصة ـ بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطناب والمبالغة: «أحلام يقظة» مانون فيليبون ـ مدام رولان فيما بعد ـ نموذج للأسلوب المتكلف ويزيد من تكلفة آثار الأسلوب المتسامى المتشبه بالكلاسيكى، والذى سيربك لغة الشعر حتى المرحلة

الرومانتيكية. وما الحديث فى «أحلام يقظة غابة فنسين» إلا عن «التألق الشجى للزهور»، و «ظلال الغابات الضاحكة»، و «خرير الموج الجذاب»[٥٥]. وتكشف رسائل «مانون» الشابة الادعاء نفسه، وانعدام الطبيعية نفسه[٥٦].

ومع ذلك، يحدث أن يظهر الشعر فى رسالة ما، لأنها ـ تحديداً ـ أقل تكلفًا: فحدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته إلى مستوى الغنائية الحقيقية[٥٧]، وكذلك الرسالة الأخيرة التى بعثت بها «كاميل ديمولان»[٥٨] من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هوديتو». والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشته «هلوييز الجديدة»، وأشاع فى الأدب موجات من الغنائية والعاطفة. ألا تساهم رسائل «ورذير» (١٧٧٤) ـ الموجزة فى غالبيتها والمنغمة جيداً، بل التى أحيانًا ما تشكل نوعًا من المقاطع[٥٩] ـ فى تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد «سينانكور» ـ عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل «أوبرمان» الزائفة، من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»[٦٠]، كى يعارض، بشدة، كليشيهات الأسلوب الكلاسيكى المستعار: «طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه»[٦١]، وكى يقترح «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»[٦٢]، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعريا بنفس جرأة تعبير «أصوات صامتة للأشياء»[٦٣]، أو «اللحن العذب لأرض تشهد الغروب»[٦٤]. هكذا يخترع «سينانكور» ـ أكثر من «روسو»، وربما بقدر «شاتوبريان» أسلوباً رمزياً «تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادى بالعالم الروحى»[٦٥]. ونهج الفن ـ هنا ـ ليس سوى شكل لاعتقاد عميق فى «انسجام عالم إلهى خفى فى صورة عالم مرئى»[٦٦]. وهكذا يساهم «سيناذكور» فى خلق أداة شعرية جديدة، سيستغل «شاتوبريان» ـ إمكاناتها بعبقرية: أعنى النثر الغنائى، الموسيقى، الإيحائى. ولكن هذا النثر الذى ينساب ويتدفق بحرية فى التأملات، وأحلام اليقظة[٦٧]، والمراسلات، لم يعثر ـ بعد ـ على القالب الذى يصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

وها هو ـ الآن ـ الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذى لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة. إنها الـ «قصائد» التى لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغةً من كل شعور حقيقى: مثل القصائد النثرية الثلاث التى ألفها «لوسيل دى شاتوبريان» فى كومبورج، بين عامى ١٧٧٦ و ١٧٨٦ التى يقول «ر. دى جورمون» عنها: «لا توجد ـ هنا ـ أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب»[٦٨]. ورغم أن ذكرياتنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا «الجمال المميز المنزوى، العبقرى، والبائس»[٦٩]، فإننا لا نستطيع ـ على وجه الإطلاق ـ التأثر بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلى تماماً، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تُجمد الإلهام بتلك اللفتات «إلى القمر»، و «الربة العفيفة»، النقية «إلى حد أن ورد الحياء» لا يمتزج بأنوارها... ونحتاج إلى عينى «رينيه» كى نرى ـ فى هذه الصفحات ـ بالإضافة إلى «الأناقة، والطلاوة، وأحلام اليقظة» ـ «حساسيةً فاتنة».

ونشهد الفشل نفسه فى المقطوعات الأكثر إحكامًا فى هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، وبتأملات حول أكثر الموضوعات تنوعًا، إلى حد أن أسماء «سباستيان مرسييه» بسخرية «قبعتى الليلية»[٧٠]. فالشعر يهرب بقدر سعيه إليه، وهو ـ مع ذلك ـ غائب فى نورياته، على طريقة «دوليل»[٧١]، كما فى تنبؤاته المهيبة. ويستنتج «إى. اجلى» ـ الذى درس قصيدة «أسى»، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هى موضوعات رومانتيكية سيمنحها الشهرة «شاتوبريان» و «لامارتين» ـ أن «هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «تأملات»، تبدو «ذات إثارة مفتعلة نوعًا ما، ولفظية بشكل خاص»[٧٢]. وسيتم تفضيل «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Campagne»[٧٣]، حيث يستدعى «مرسييه» ـ بتوفيق مؤكد ـ «الشعور الشهوانى لحلم يقظة غير محدد» على حافة بحيرة. لكن «سباستيان مرسييه» يستحق التنويه باعتباره رائداً فى تاريخ قصيدة النثر، فى قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم ـ منذ عام ١٧٦٨ ـ فى «أحلام ورؤى فلسفية» (التى جمعت

معظمها فى «قبعتى الليلية») نماذج لـ «رؤى» قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سنجده فى «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، فى فرنسا، عند «نودييه» و «رابيه» و «لامنيه» (ولن نذكر الشعر العروضى، وتأثير «مرسييه» المرجّح على «هوجو»[٧٤]). وفيما بعد، أعلن ـ بقوة ـ فى مقدمة «توليدات Néologie» عن الآفاق التى يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده[٧٥]:

> النثر ملكُنا، ومسعاه حُر وعلينا أن نُرسخ له سماتٍ أكثر حيوية. إن كُتّاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماما.

ويبدو أن «مرسييه» ـ العاجز عن تحرير اللغة بنفسه ـ يدعو كُتاب النثر إلى التمرد على «الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية»، التى يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها[٧٦]، والتى عانى بنفسه من ضروراتها.

ولم يكن طراز «الترتيلة» ـ التى كانت وقتئذ فى أوج ازدهارها ـ هو الذى سيقود إلى التجديد المطلوب: «ترتيلة إلى الربيع» من تأليف «مرسييه» نفسه، و «ترتيلة إلى الشمس» من تأليف «الأب ريراك»، التى أدى نجاحها إلى انتشار قصائد عدة على النسق[٧٧] نفسه، «تراتيل» انتشرت هنا وهناك، فى «أنكا Incas» مارمونتيل، وفيما بعد فى/ «ناتشيز» لـ «شاتوبريان». كم من القصائد المتكلفة التى لا تخرج ـ على وجه الإطلاق ـ من إطار النقل، سواء باستلهام «تراتيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «تراتيل» العصور القديمة. هذا الطراز من «القصائد» يظل ـ أكثر من السابقين ـ نمطًا جامدًا، كتبيًا حيث تمنح اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتسامى، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف ـ فضلاً عن ذلك ـ بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوية Bergeries» النثرية، المستوحاة من «جيسنير»[٧٨]، مصطنعة تماما: «رعاة» من تريانون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هى التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة النثر القصيرة، التى تعالج موضوعًا محددًا. وفى فترات أخرى، وبدلاً من استخدام النثر «المزخرف»، كان الشعر هو الذى يتناول موضوعات الربيع أو البراءة. ومن المفيد ـ أيضًا ـ الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» ـ نفسه ـ سيحكم عليه «الأب بارتيليمى» بأنه «مطنب» و «ممل حتى الموت»، كما تقول «مدام ديفان»)[٧٩]، التى تفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عابرة»: ذائقة ليس من الغريب معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»[٨٠]، وأيضًا انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر «سباستيان مرسييه» أنه «لم يعد فى باريس ـ تقريبًا ـ من يقرأ مؤلفًا يتكون من أكثر من جزئين»[٨١]، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها فى (منوعات أدبية) عام ١٧٦٨، أو «روزنامة ربات الشعر» و «غزليات» التى تحاكى «جيسنير». وأن تكون هذه المقاطع القصيرة ـ فى غالب الأحيان ـ ترجمات أو محاكاة، لهو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة النثر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيدًا من التنوع والتصوير. ويفسر «جيسنير» ـ خلال ترجمته «الجرة المحطّمة» لـ «هوبير» ـ لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» ـ أى «جرة»، وليس «كأسًا» أو «وعاءً» ـ بدلاً من «كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمة، تتنافر والمعنى»[٨٢]، وتحفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التى تفرضها تقاليد اللغة «الشعرية» الفرنسية فى الترجمة. فالفرنسيون «يملأون ـ بالمصطلحات المجردة والجافة والبكماء ـ لغةً لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرنانة» (أى الشعر)[٨٣]. فكيف يمكن

أن تنقل إلى اللغة الفرنسية التعبيرات الخارجة عن المألوف، وصور «يونج» الجريئة؟ يتساءل مترجمه «بيسى»[٨٤]: «إن لغتنا لا تحتمل مسموحات كهذه؛ ورغم هذا، كيف نعبر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟». لكن، يمكن أن نجيب ـ على وجه التحديد ـ بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية: فنحن نعانى من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستخدمه لحساب شعر بدائى، أو على الأقل ـ أجنبى[٨٥]. ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع والصياغات الشاذة باعتبارها «يخنة» كثيرة التوابل، غرائبية. وهو ما يوضح لنا ـ سلفًا ـ لماذا اتخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى المقبولة ـ كلها، دون استثناء ـ شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجرأة المؤلف، من أجل أن يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غرائبية.

ومن الطبيعى تمامًا ـ من ناحية أخرى ـ أن يكون الكُتّاب ـ فى بحثهم عن بناء معمارى، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعرى، المهيأ دائمًا لإراقة أمواجه ـ قد فكروا، فى البدء، فى استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة كانت الترجمة لابد وأن تقودهم إلى تبنى هذا الحل البدهى. ويكفى أن نحل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»، وأن نتبنى التناظر فى المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التى تتبقى من قصيدة ما إن تترجم، فتحافظ على وحدتها البنيوية. حينئذ، ندلف فى طريق سيقودنا ـ رأسًا ـ إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «ألويزيوس برتران».

وهذه «التراتيل»، التى شددت على نواياها الشعرية، وهى تنتحل الترجمة[٨٦]، أو تقليد الأغانى المقطعية، كانت تتبنى ـ بطبيعة الحال ـ التقسيم إلى مقاطع. وفى «ترتيلة إلى الموت» (أحد أناشيد «أنكا»[٨٧])، يشكل «الترديد» الإيقاعى لتعبير (موت، مميت) ـ فى نهاية كل مقطع ـ نوعًا من اللازمة المهمة للمعنى ولوحدة القصيدة. ورغم هذا، فإن لغة الهنود المتحللة، الباردة والمجردة، وإساءة استخدام «الشعر داخل النثر»، بالتعارض مع مبادئ «مارمونتيل»[٨٨] نفسه، تترك لدينا انطباعًا أليمًا بالافتعال. وسنجد مزيدًا من الفن والتصوير فى «ترتيلة إلى الموت» الواردة فى «ناتشيز»، حيث يتذكر «شاتوبريان» ـ رغم هذا ـ لـ «أنكا»، وبشكل خاص «ترتيلة إلى القمر» (التى تدين بالكثير إلى «أوسيان»)[٨٩]. ورغم كل شئ، فطراز «الترتيلة» مثقل ـ بشدة ـ بعبء ديونه للماضى «الكتابى»، وللذكريات العتيقة، من أجل أن يصبح ـ فى اللغة الفرنسية ـ شكلاً أدبيًا أصيلاً[٩٠].

وثمة أصالة أكبر فى الإيقاع وفى صور الشعر الذى يتخذ هيئة «الآيات versets»، المستلهم من «الكتابة»؛ فشعر التوراة الإيقاعى، غير الموزون، الذى استحسنه «فينلون»[٩١] وعلق عليه «بوشو»[٩٢]، قد تمت محاكاته، لحسن الحظ، على سبيل المثال، فى «الكتاب الذى نجا من الطوفان» لـ «سيلفان مارشال»[٩٣] (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين)[٩٤]:

ـ وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة، بين بنات البشر.

ـ إنهن يُغَنِّين برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقًا بحكمة.

ـ إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لا يعرفن إطلاقًا السير مستقيمات[٩٥].

فالإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقدم النكهة الخاصة.

وكان لابد ـ رغم ذلك ـ من الوصول إلى «الأغانى Madécasse» الاثنتى عشرة، التى نشرها «بارنى» عام ١٧٨٧، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولاشك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت ـ ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التى ولد فيها «بارنى»[٩٦] ـ فيما نجده من

سعى الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازى. ولا يخشى «بارنى» تنويع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد الصغيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية، والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها: ها نحن ـ الآن ـ أقرب ما نكون من قصيدة النثر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها ـ دائمًا ـ أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العارى للشّعر الأصلى.

وسنلاحظ ـ فى القصيدة التالية ـ الإيجاز، والتصويرية، وبساطة الأسلوب، وأيضاً وحدة البنية؛ والمقطع الأخير يستعيد الأول، ويختتم الأغنية.

الأغنية الثامنة

كم هو عذبٌ النوم ، خلال الحَر ، تحت شجرة كثيفة ، وانتظار أن تأتى لنا ريحُ المساء بالنداوة.

أيتها النساءُ اقتربن. وفيما أستريح هنا تحت شجرة كثيفة ، افعمن أذنَيَّ بنغماتكن المديدة: أعدن أغنيةَ الفتاة عندما تجدلُ أصابعُها الضفيرة، أو عندما تطرد ـ وهى جالسةٌ بجوار الأرز ـ العصافيرَ الشرهة.

فالغناءُ يبهجُ روحى، والرقصُ ـ بالنسبة لى ـ فى نفس رقة القُبلة تقريبًا. فلتكن خطواتُكن وانيةً ، وحاكين أوضاعَ المتعةِ والانغماسِ فى البهجة.

رياحُ المساءِ تقوم، والقمر يبدأ فى التألق ، عبر أشجار الجبال، فلتذهبن ، واعددن الطّعام .

ويستخدم «بارنى» ـ بنجاح ـ تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا فى النشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنتهى كلها بالعودة إلى الهتاف نفسه: «ناهاندوف، آه أيتها الجميلة ناهاندوف!»)[97]؛ وبدلاً من الترتيلة الملحمية ، والإطناب، يكون «بارنى» أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، ببنائها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة[98]. وبذلك، يظهر بوصفه رائداً قبل «شاتوبريان» و «أغانيه الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة النثر فى بداية القرن التاسع عشر:
من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين ـ نظراً لتوهج عبقريته ـ فى تطوير القصيدة، أو بالأحرى ـ أغنية النثر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كى يجعل من النثر أداةً شعرية جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن. لكنى أود الإشارة ـ أولاً ـ إلى أنه إن لم يكن قد اعتبر نفسه ـ أبداً ـ مؤلف «قصائد نثرية»[99]، فقد أبدى ـ فى معظم الأحيان ـ نزوعًا غريباً لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية فى «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذى ينتهى إلى شذرات تشكل كُلاً (بمقدرونا إعطاؤه عنوانين: الريح فى بريتانى، وابتهال إلى سينتى)[100]؛ ونقترب من قصيدة النثر. ومع ذلك، فقد عاتب «سانت ـ بوف» شاتوبريان» على التأليف بـ «الصفحات»، وممارسة «نظام القطع الجميلة» التى يوزعها ـ بلا تمييز ـ هنا أو هناك[101]. وحقيقة أن (شاتوبريان) قد نشر قصيدته «ربيع فى بريتانى» مستقلةً فى «الحوليات الرومانتيكية» ـ وهى بالتأكيد عمل بارع ـ تجعل سانت ـ بوف» ـ مُحقًا إلى حدٍّ ما[102].

ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا Atala» هى التى بشرت ـ سلفاً، وبشكل خاص ـ بتكوين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها «ألويزيوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» «أوسيان» والتوراة؛ لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة ـ بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية ـ تدين بالكثير للأناشيد، والأغانى العاطفية الشعبية المقروءة فى عصر الترجمات فى العديد من الجرائد، والتى كان «شاتوبريان» يؤثرها دائماً[103]. وتقدم أغنيتا «أتالا» الهنديتان (أغنية حب

المحارب، وأغنية أتالا الهاربة[١٠٤]) أسلوبين استخدما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في المزامير والتوراة، من قبل[١٠٥]): الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدةً «دائرية cyclique» متعارضةً مع السير المستقيم أبداً للنثر - هذه «العودة الأبدية» هي، في الواقع، من خصائص الشعر، والشعر الذي يغني بشكل خاص؛ والأسلوب الثاني هو اللازمة الغنائية، التي تعود بين كل المقاطع، فتمنح الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر مباهج البيت: (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مآدب آبائهم!).

وستتاح لنا الفرصة لنتحدث عن التأثيرالذى مارسته هذه الأناشيد الهندية على «آلويزيوس برتران»، إضافةً إلى «بردى الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذى استطاع فيه - باستلهام أغنية «رينير لوديروج» الاسكندينافية - أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعًا فعالاً ووحشيا[١٠٦]. فأية قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفي «بيوس سرفيان» - الذى درس، عن كثب نثر «أتالا» - أية قيمة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التى يفرضها الإيقاع الطبيعي للكاتب، والبحث عن «التصويرى»، وعن «الطابع الخاص»[١٠٧]، ويطرح رفضه لقصائد «برتران» و «بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأناشيد»[١٠٨]. مبالغة مزدوجة كما يبدو: فإذا ما كان حقيقيا أن جهد التقليد يسير - في أغلب الأحيان - في اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وغياب المتطلبات (الفنية) على أنها قاعدة مطلقة: إن إحكام الشكل، والسيطرة الفنية، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يثير اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال في الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، بحكم تكوينها من مقاطع، لا تنطوى على قيمة شعرية: سيكون دور «برتران» - بالتحديد - هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها والأصالة والخصائص نفسها التى لقصيدة النظم.

لكن الوقت لم يحن بعد، وسنشهد - على النقيض - كيف يسير، في أعقاب «شاتوبريان»، عدد لا بأس به من المقلدين: فكل من لم يعد يرغب في الشعر الكلاسيكي، ولا يملك ما يكفي من الأصالة ليخلق شكلاً خاصًا به، سيستعير الإطار المريح للترجمة المستترة، ليغير بالنثر صياغات وإيقاعات قادرة على المنافسة المنتصرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندرى. ومحاولات كهذه - تفتقر إلى الأصالة - تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلاً - منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية - لتجديد الشكل الشعرى.

والحق إنه في السهل الأدبي الكئيب، الذى يمتد من عام ١٨٠٠ إلى ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم؛ غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة ذات المزاعم «الشعرية» قد أصبح مسلمًا به، على نحو ما يثبته ميلاد (روزنامة النثريين)، التى ستنشر سنوياً - من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ - «عدداً لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة»، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة في (روزنامة ربات الشعر)، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر: «أليس النثر شقيق الشعر؟»[١٠٩]. ترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها[١١٠]؛ أما الباقى، فخرافات مأثورة، وصور رمزية، وحكايات خرافية، تواصل - لسوء الحظ - التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لغته الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولا. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر - إذن - من مثل هذا الأسلوب: «النفس المتّقد لكلب «بروكريس» المشتعل لم يعد يجفف عشب السهل، ولا مثوى الأسماك الفاسد»[١١١] أما أن نرى - في هذه القصائد الزائفة - ما هى عليه فعلاً، فهو ما يعنى الكثير من الطُرف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفى الحقبة نفسها، تجئ «مدام دوستايل» بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانات النثر المتعددة[١١٢]، وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم - ربما - ناثرونا

الكبـــار؛ بوســـويه وباسكال وفـينلون وبيـفــون وجـــان جاك...»(١١٣). أما الإيضاحات التى تقدمها ـ فى «أناشيد» كورين(١١٤) ـ لنظرية النثر «المتجانس»، ولغة الانفعالات التى يستدعيها العباقرة(١١٥)، فتؤدى بنا إلى الابتعاد بما يكفى عن الموضوع: فكورين تتحدث فى «ارتجالاتها» بلغة الخطيب المتصنع، حيث الإيديولوجيا والتشدق بالكلام لا يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفى «بلاد الغال» لـ «مارشينجى»(١١٦)، نجد بضع محـاولات ـ فى الأناشيـد أو «البـردى bardit» النثرى ـ تستلهم، بشكل ظاهر، «شاتوبريان»: هكذا فى «العـهـد الأول»، «أغنيـة غاليّة» (السـرد الأول)، و «أغنيـة الشـعـراء البطوليين» (السـرد الثـانى)، و «بردى الأحـرار» (السـرد الثالث»)، و «نشيد دانمركى»، الذى يستعيد ـ مرةً أخرى ـ بضعـة مـوضـوعـات من «أغنية» رينير لودبروج (السـرد السادس)، و «أغنيـة الخطوبة» (السرد العاشر). ويستخدم «مـارشينجى» ـ بعـد «شاتوبريان» ـ الترتيب فى مقـاطع، واللوازم الغنائيـة (فى «أغنية الشعراء البطوليين»، تتكرر فى نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس الدامية، وتلقى حجر «توتاتى» قَسَمَهم»)، وإعادة العبارات (التى تكرر الجملة الأولى، فى شكل كـورس، فى «أغنيـة الخطوبة»). وربما يكون نجاحه فى محـاولاته فى «الأناشيـد» المنغمـة والتصويرية أكثر من نجاحه فى «نثره الشعرى» ـ ذلك النوع الذى سيصبح، بالنسبة إلى «فيكتور هوجو»، رمزاً بغيضا:

> خُذ حـذرك من مارشينْجـى ! فالنثر الشـعرى
> هو أخـدود يرقـد فـيـه العـجـوز «بيـجـان»
> الضـامـر... تظن نفسك آريـل لكنك لست إلا
> فستريس(١١٧).

ويمكننا أن نفـضـل على «ارتجـــالات» كــورين التفخيمية، و«أناشيد» مارشينجى المتكلفة نوعاً ما، «شظايا» بالانش التى كتبها عام ١٨٠٨: فنحن نستشعر مجىء غنائية أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا هذه التأملات حول الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنسانى («فى الأرض ما يشبه أنيناً طويلا يزحف من جـيل إلى جـيل، منذ أول الفـانين ووصولاً إلينا نحن...»)(١١٨)، حيث تخترقها دائمًا نبرة البوح الشخصى (كتب «بالانش» «شظايا» إثر خيبة أمل عاطفيـة): «لو إن هذه «الشظايا» الثمـانى كانت مكتوبةً بالشعر، بدلاً من النثر [هكذا كتب «سانت ـ بوف»] لأذهل بالانش لامارتين فى إبداعه قصيدة الرثاء التأملى».(١١٩) ويمكننا أن نضـيف أن أول «شظيـة» من هذه «الشظايا» ـ رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً ـ (١٢٠) ـ تشهد على إرادة فنية، تنعكس فى تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية، وتكرارها للتعبيرات:

> لماذا تأتين، يا نسـمـة الربيع ، وتهـمسين فى
> أذنى بتحية الصباح النهارية ؟
>
> تأتين لى حـقًـا بأريج الزهـور الرقـيق ، لكنك
> نسيتِ أوهام المستقبل الضاحكة .
>
> لقد عـرفتُ أن السعادة نبتٌ غـريب ، ينمو فى
> حـقـول السـمـاء، ولا يمكنه أن يتـأقلم على
> الأرض . فدعينى، يا نسمة الربيع .

لقد بدا ـ النثر ـ فى هذه الحقبـة ـ اللغة الوحيدة الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكى العظيم ـ على نحوٍ مؤكـد ـ شكلاً طناناً وجامداً، صالحًا للشعراء الرسـميين (ليبران وسوميـه وبأوور لورميان)، ومعه أبهة الملحمة، التى ستهزمها أول هجمة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الوليدة ـ فى بحثها عن شكل أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة ـ عن اتجاهين: فمن ناحية، ثمة ميلٌ ما دائمًا ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية، وخاصة «الأناشيد» والـ «ليد lied»(*)، والأناشيد الغنائية

(*) ليد Lied: أغنية شعبية ألمانية.

الشعبية، التى تعددت ترجماتها. وثمة - من ناحية أخرى - رغبة ثورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولغته. يقود الاتجاه الأول - عبر الترجمة والتقليد - إلى الأناشيد الغنائية ballade فى نثر منغم؛ وسيقود الثانى إلى تغيير اللغة، وإلى وضع قبعة حمراء على القاموس القديم، وأيضا إلى تحطيم الأطر الجامدة للبحر السكندرى، فى هجمة ظافرة.

وبفضل الفولكلور الذى توافد إلينا عبر الترجمات، نفثت حياة جديدة فى الشعر الفرنسى، الذى أصابته الأكاديمية بالأنيميا؛ إذ تتواصل - عام ١٨١٩ - (المختارات العربية) لـ «هومبير»، وعام ١٨٢٢ (الأغانى العاطفية التاريخية) وفقًا للرومانسيرو الأسبانى لـ «أبيل هوجو»، وفى ١٨٢٤ (الأناشيد الشعبية لليونان الحديثة) لـ «فوريل»، وفى ١٨٢٥ «الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لإنجلترا واسكتلندا» لـ «فردينان فلوكون» - إحصاء غير مكتمل[١٢١]. وهذه الأغانى والأغانى الشعبية الغنائية[١٢٢]، بمقاطعها ولازماتها، وإيقاعها المتميز، وأيضًا بلغتها الحية التصويرية والمجازية، هى النماذج التى ستستلهمها قصيدة النثر فى بداياتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة نثرًا: فكيف يمكن أن يفيد الشعر الكلاسيكى، بزخرفاته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غاليّة، بسيطة أو بدائية؟

وأول مجلة أدارها رومانتيكيو المستقبل كان اسمها - ولسخرية الأشياء - (لو كونسرفاتور le Conservateur - المحافظ). والحق أن نظريات الإخوة «هوجو» - السياسية وحتى الأدبية - لم تكن تنطوى على أى شئ ثورى بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى النثر، هو - بالتحديد - الذى يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإنعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان - على ما كتب «ج . مارسان» - «لا يرتبطون بنظرية ما، فإننا نشعر، على نحو عجيب، بما ينفرون منه: السطحية فى كافة أشكالها، والتبجيل المتحذلق، والخطابية التى عفى عليها الزمن - المنتمية إلى مدرسة الإمبراطورية - بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحها المتحجر، و «أغاريدها الرخيمة...»[١٢٣]. وهم لا يملكون أيضًا إلا التهكم على (روزنامة ربات الشعر[١٢٤]) البالية، وكل حماستهم موجهة إلى شعر «أوسيان» الذى يضعونه فى عداد أكبر شعراء الملاحم[١٢٥]. ونرى «أوجين هوجو» يستلهم «أوسيان» ليكتب «مبارزة على حافة الكارثة» نثرًا، مدعيًا أنها قصيدة إرسية Erse: فعالية وإيجاز، وصوتيات خشنة، مثلما هى المشاعر التى عبر عنها، والتى تميز هذه القصيدة التى رأى فيها «سانت - بوف» «رمزًا كاملاً لمصير كئيب[١٢٦]».

(وقدم مساهم آخر - «لـ . ث . ب (بليسييه)» - إلى (لوكونسرفاتور)، اعتبارًا من مايو ١٨٢٠، ترجمات واقتباسات تتألف، هى الأخرى، من مقاطع: «الهولان Lè Hulan» المقتبسة من البولندية، و «الفندى والمسافر Lè Vendeen et Le Voyageur»، وهى حوارية تقلد عوالم بريتون الواطئة، و«مقبرة لوبان»، إلخ[١٢٧]. ورغم أنه فشل - جزئيًا - فى بحثه عن الطابع المحلى، وتخلص - بصعوبة - من المفردات «الشعرية» لذلك الزمن («برونز معابدنا»، «مصير كئيب»، «حماسة ورعة»)، فثمة - على الأقل - جهد البناء والاختصار فى مقاطعه، ونهاية «الهولان» ذات إيجاز دال:

> ألقى بجسده فى نهر مجاور. وفى اليوم التالى، منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، ولكن النهر - خلال الليل - كان قد تابع مجراه نحو البلطيق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة فى (ربة الشعر الفرنسية Muse Française)، التى أعقبت (لوكونسرفاتور) و أصبحت «مقر قيادة الرومانتيكيين»[١٢٨]. وفى ١٨٢٢، يطلب «أ .ديشام» - «المساهم المنتظم الوحيد، والمدير الحقيقى، فيما يبدو»[١٢٩] - من الشعراء ألا يقلدوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة «من ملحمة هومير إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية»[١٣٠]. ويلح «هوجو» - من جانبه - على الفكرة الخصبة التى تفيد

فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التى تعكسها: إنها تتلاشى «مع الأجيال التى عبرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من العبث أن «يحاول عدد محدود من ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبى المخزون للقرن الماضى»[١٣١]. ونتعرف - أيضاً - على فكرة التطور التى عبر عنها «ستاندال» - فى الفترة نفسها - فى كتابه (راسين وشكسبير)؛ وستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسى، لأنه (وكما يكرر فى عشرين شكلاً مختلفا): «لم يعد البحر السكندرى على الأغلب - فى أيامنا - إلا ستاراً للبلاهة»[١٣٢]، ويمنح الوزن الشعرى استخدام الكلمة المحددة، والعبارات الملائمة[١٣٣].

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد («تأملات» لامارتين، و«الغنائيات» و الـ «شرقيات» لهوجو، حافظت - فى عمومها - على الأشكال الكلاسيكية. ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقعة أطر البحر السكندرى، فسيطرح - مرة أخرى - التخلى عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر، لصالح النثر. والأدب الجديد (مثل ما أبدعه شاتوبريان ودى ستايل ولامنيه) - على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤[١٣٤] - هو من عمل (كتاب النثر). ويضيف «أ. د يشام»[١٣٥]: «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقى قد غزا فرنسا عبر النثر». ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن «النثر - الذى لا يعوق مسيرته شئ، أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أو يحصر تأثيره - يبدو أكثر جدارةً بالاستسلام لدقة الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر». (ذلك ما نقرأه فى «المجلة الفرنسية»، فى يناير ١٨٢٨)؛ وبالنسبة إلى الآخرين، مثل «أ. ديشام» - الذى يمكن اعتبار مؤلفه (مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية) بياناً للشعر الرومانتيكى - فلا يجب التخلى عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة «شينييه»، الذى «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدى enjambement، وهذه الأشكال الإضمارية وذلك المظهر الفنى والحيوى، بعد أن فقد كل أثر لهم تقريبًا»[١٣٦]. «وهكذا، يُعاد إلى الشعر الفرنسى «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجرئ، والتصويرية»؛ وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتور هوجو». لكن «هوجو»، إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراما الشعرية[١٣٧]، فى هذه الفترة، فإنه كان - بالأساس - مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، فى الواقع، «لا يكمن فى شكل الأفكار، لكن فى الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال فى عام ١٨٢٢[١٣٨]. وسنصل - عام ١٨٢٩ - إلى مقدمة «شرقيات» الشهيرة:

ليمض الشاعر حيثما يريد، وليفعل ما يحلو له،
فذلك هو قانونه. وسواء أكتب نثراً أم شعراً،
نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك
رائع. فالشاعر حر.

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق، إذ «لا يوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن؛ إنه العبقرية»[١٣٩] وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكى، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئًا لصالح الشعر، سواء أكان نظمًا أم نثراً. فأية محاولة - بهذا المعنى أو ذاك - لا يمكن إدانتها مسبقاً.

كان الشعر - إذن - يبحث، فى فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر (حوليات رومانتيكية) - من عام ١٨٢٣ إلى ١٨٣٦ - وبلا نظام، أشعاراً ونثراً: كانوا يمارسون فيها - بالنسبة إلى النثر - نظام «المقاطع» (لـ «شاتوبريان» و«ماشينجى» و«لامنيه»[١٤٠])، التى سيكوِّنون منها - حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ - «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»؛ وهو ما سيؤدى إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة والموزونة جيداً، التى تشكل كُلا واحداً. وإضافةً إلى هذه «المقاطع»، المنزوعة من أعمال أكثر طولاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها،كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية فى أغلبها) ترتبط - الآن - بطراز قصيدة النثر: ترجمة «الصياد» لجوته،

و «أغنية مورلاكية»* و «قصائد عاطفية إسبانية من المور»، ومقطوعات لـ «بليسيه»[١٤١] و «ألفونس رابيه»؛ وفي عام ١٨٣٠، «الكوخ القش» لـ «برتران». وفي حوالي عام ١٨٣٠، سنجد ـ في الدفاتر التذكارية التي انتشرت موضتها (مثل «الألبوم الأدبي»[١٤٢] أو «الدفتر التذكاري الفرنسي»)[١٤٣]ـ مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى ـ أيضًا ـ أن أول نادٍ رومانتيكي قد التف حول «نودييه» حوالي ١٨٢٤: «نودييه» الذي سيشن الهجوم ـ في مجلد عام ١٨٢٧/١٨٢٨ من (حوليات رومانتيكية) على القافية والوقفة[١٤٤]، والذي قام ـ في (تأملات الرهبنة) (١٨٠٣)، وفي (أحزان) (١٨٠٦) ـ بمحاولات في «النثر الشعري»؛ وها هو يؤلف قصة رائعة أدبيةً من النوع «السوداوي»، وتجربةً غريبةً في البناء الشعري والرمزي، في الوقت نفسه ـ أقصد «سمارا، سمارا»[١٤٥]، حيث الرؤى العذبة أحيانًا، والمرعبة أحيانًا، تمتزج وتترابط، تختفي وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوي ـ أيضًا ـ على استهلال وخاتمة، تستدعي بناءها في مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

> آه، كم هو عذبٌ يا «ليزيديس» أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذي ينقضي في أبراج آرونا، قد دق منتصف الليل، كم هو عذبٌ أن آتي لأقتسم معك الفراش الذي ظل وحيدًا طويلاً، والذي حلمتُ بك فيه طوال عام! أنتِ لي، يا «ليزيديس»، والعفاريت الشريرة التي كانت تقسم نومك العذب؛ نوم لوريتزو لن تخيفني أبدًا بهيبتها!

وينبغي أن نضيف أنه بعد «سمارا» ـ التي نُشرت باعتبارها سردًا مترجما عن «السلافية» ـ [١٤٦] ترد ثلاث قصائد سلافية أيضًا، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كرواتية أصيلة، في حين أن الأولى ـ «سبالاتان بك» ـ هي ابتداعٌ صرف من «نودييه»[١٤٧]: تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، في نثر «يأخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغرائبية حجةً قويةً، إلى حدٍّ ما، على أصالة العمل كله.

وتقودنا حيلة «نودييه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهي قصيدة «مريميه» ـ «جوزلا» ـ المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان من الأناشيد الغنائية «الإلليرية Il-lylyriques*» (والمكتوب في ١٥ يومًا، كما يقول «مريميه»!)، بعد قراءة «رحلة إلى دالماتي دي فورتيس» (الذي سبق أن استخدمه «نودييه») باستخدام نثر استطاع علاّمة ألماني التعرف فيه ـ كما يبدو ـ على «وزن الأشعار الإلليرية»[١٤٨]، حيلة بارعة تمامًا ـ مع ذلك ـ تستعيد تقنية ترجمات قام بها «فوريل» و «لوييف فيمار» و «نيمبوسين ليمرسميه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصية الغرائبية، بل حتى الأدوات النقدية نفسها[١٤٩]. لكن ما يهمنا من هذه المعارضة ـ على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق في طبعته ـ هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف لـ «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفائيين** و المتصنعين، «ما هو العنف، والفظاظة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضًا شجاعة الجنس الإنساني»[١٥٠]. لقد أشاع «مريميه» في الفن مشاعر أكثر عنفًا، ومنحه تعبيرًا أكثر جرأة. ويظهر «إيفانوفيتش» ـ عبر مقارنات عدة صادمة[١٥١]ـ كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و «يزيل» عن النصوص المستمدة من «فورتي» طلاء القرن الثامن عشر، فيلغي النعتَ الذي لا نفع فيه، والزخارف التقليدية. إيجاز، وطاقة، وتصويرية، وعديد من المزايا «الرومانتيكية» التي تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد: ويمكن القول إن «جوزلا» قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

---

* نسبةً إلى «مورلاك Morlaque»، وهي منطقة في بلجيكا.

* نسبةً إلى «إلليرى Illyrie»، الاسم القديم لمنطقة شمالي البلقان.

** Purists الصفائيون: من يتكلمون الحرص على صفاء اللغة ونقائها.

وبنية هذه «الأناشيد الغنائية» لا تقل أهمية. فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبى الصربى الكرواتى قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «إيفانوفيتش»)[١٥٢]. ولا يقل عن ذلك دلالةً أن نرى «مريميه» وقد استخدم ـ بكثرة ـ التنظيم فى مقاطع والمصحوب، فى الغالب، باللازمة: هكذا فى «نشيد الموت» الذى يدين، بلا شك، لقصيدة «بورجيز» الشهيرة «لينور»، بلازمتها المتكررة، ثلاث مرات: «وداعًا، وداعًا، مع السلامة! هذه الليلة القمر فى اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة!»[١٥٣]. إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان فى مقطوعات «مريميه» الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون «عاشقة دانيزيش» من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء («أعطانى أوزاب خاتماً ذهبيًا مرصعًا، وأعطانى لوديمير قلنسوةً حمراء مزخرفةً بالأوسمة، لكنى أحبكَ، يا دانيزيش، أكثر منهم جميعا»[١٥٤]؛ وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول ـ فى شكل لازمة ـ فى نهاية كل المقاطع التى تتتالى[١٥٥]، ويتم ضبط وزن «البـاركـارولى»* بالعودة المنتظمة لكلمتى «بيسومبو، بيسومبو!» اللتين يفترض أنهما تؤكدان فى اللغة الإلليرية الحركة المنتظمة للمجدافين[١٥٦]. فهنا ـ بالطبع ـ ثمة محاكاة لأسلوب الأغنية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التى تتوافق مع استعادة اللحن نفسه؛ لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفى عنا جهد «مريميه» الواعى لمنح «أناشيده الغنائية» شكلاً وبنيةً فنيين.

وفى عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب «النشيد الغنائى Ballade» ذى المقاطع الموجزة تمامًا، والمحكمة البنيان، ولم يعد باقيًا سوى أن يصب فيه محتوى شعرى أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تحل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء أكانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى حوالى عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جاسبار الليلى Gaspard de la Nuit» عام ١٨٣٠. لكننى أود ـ قبل تناول مبدع قصيدة النثر ـ أن أستعيد كاتبًا آخر، التزم الطريق نفسه تقريبًا، فى الفترة نفسها، واكتشف ـ من جانبه، رغم موته المبكر ـ صيغةً مبتكرةً لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويرًا كافيًا.

* أغنية ينشدها بحارة «البندقية» فى إيطاليا.

ألفونس رابيه

نشرت (حوليات رومانتيكية)، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ «رابيه Rabbe»: «السنتور»، مترجمةً عن مخطوط يونانى، و «خنجر العصور الوسطى»، مترجمةً عن مؤلف مجهول. فالأمر يتعلق مرة أخرى ـ إذن ـ بترجمة مستعارة؛ فهاتان المقطوعتان ـ إضافةً إلى «المراهقة» أو «الطوفان» المستمدة من نقش جنائزى قديم[١٥٧] ـ منظومة فى مقاطع، وأسلوبها لايزال «كلاسيكيًا» وتقليديًا: «تستطيعين أن تبوحى بمفاتنك إلى لعبة الأمواج»[١٥٨]، «تخلَّى عن اهتمامك اللامجدى بزينتك»[١٥٩]. ولا شك أن الميل إلى الهيللينية ـ التى تلهم غالبية هذه المعارضات ـ تشوه تأثير «شينييه»، الذى كان ناشره «هـ . دى لاتوش» واحداً من أوائل أصدقاء «رابيه» الباريسيين. وفى «السنتور»، كان «رابيه» لايزال يذكر شخوص السنتور التى رسمها «شينييه» فى «الأعمى»، وبشكل خاص فى «اختطاف أوروبا» (يبدو مريبًا ـ بالمقابل ـ أن يتذكر «م. دى جيران» رابيه، أثناء كتابته «السنتور»، الذى يحمل مغزىً آخر مختلفًا تمامًا).

ولو لم يكتب «رابيه» هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئًا جديدًا ذا بال. ولكن ينبغى ـ أولاً ـ أن نضم إليها «خنجر العصور الوسطى»، وخاصةً «الغليون»، التى يتسم مفهومها ـ إن لم يكن تفنيدها ـ بأنه أكثر تفردًا. ففى «الغليون» حماسة غريبة فى الأفكار والنبرة: «آه يا غليونى! اطرد، وأبعد هذه الرغبة الطموحة والمشؤومة للمجهول والغامض»[١٦٠]. إن نغمةً كهذه ـ

جليدية في عام ١٨٢٥ ـ تقرب «رابيه» من القارئ المعاصر: «سأم الحياة»، و «الحلم بما لا يكون»، والنفور من الآخرين ومن الذات[١٦١]؛ إنه الشعب من الحيـاة، الرومـانتيكي والبودليري. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ حزينة» لنهاية وجود أليم[١٦٢] تذهلنا بعنفوانها الكئيب، بغنائيتها التي يجعلها اقتراب الموت غنائية يائسة:

أيتها الآلهة! كم تغير المشهد من حولي! كم في هذه اليقظة من أحزان وأهوال! كنتُ قـد غفوتُ على حافـة الهاوية: وأفتح عـيني لأرى نفسي غريقًا في أعماقها:

قوة، وجمال، وشباب، إذن فكل شئ ضاع.[١٦٣]

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوي[١٦٤]، إنما هي ـ والحق يقال ـ تأملات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدي به إلى الخضوع للتعبير الصادم، والصراخ الذي يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة النثر» التي تعتبر نفسها كذلك (مادامت مكتوبةً في مقاطع، وفي نثر متقن). والتي تقع ـ فيما يبدو لي ـ في تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقـاطع، والمتأخرة الآن، مـادام «رابيه» يلمح فيـها إلى «حرارة محرقة» يقول عنها إنها تأكل «أيامي وشبابي[١٦٥]»، والتي ظلت ـ للأسف ـ غيـر مكتـملة. ورغم هذا، فـقـد كانت تنطوي على إبداع رائع، ملحمي وخيالي في الوقت نفسه، في تلك «الرؤيا» عن مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تحطيمه، ويحافظ عليه دائمًا: «نصب غـامض يُجسِّـد ـ في الوقت نفسـه ـ النصب الكبيـر المجهولَ من تراكم القـرون وأمـاكن انحدار أحلام اليقظة»[١٦٦]، و «حائط القرون» المنصوبة على عتبة «أسطورة القرون» [١٦٧]. وكيف لا يستدعي ـ فيما يخص المثالَين ـ الذين يزخرفون مستودع العظام الغريب («جرائم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التي كان بعضها بشعًا في دمويته: المعارك الدامية، والطواعين، والمجاعات»)، و«حائط القرون» حيث تميز عين «هوجو» البصيرة:

المصائب، والآلام، والجهل، الجوع،

الخرافات، والعلم، والتاريخ...

أو ـ فيما يخص موجز التاريخ العالمي، الذي يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» ـ («غرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد»)، و «انحدار أحلام اليقظة»؟

... والقـارات الكبـرى، المـمتلئة بالضـبـاب، الخـضراء أو الذهبـيـة، تلتهـمـها المـحـيطاتُ الكبرى بلا انقطاع...

... صـوت العـالم الجـديد قـديم قـدم العـالم الغابر.

ـ ولا تبدو المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رابيه» و«هوجو» يدينان ـ معًا بشيء ما إلى التوراة، وربما إلى «س. مرسييه[١٦٨]».

كان «هوجو» صديقاً لـ «رابيه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صـفـات «رومـانتيكي» و«هوجـوي» (نسـبـة إلى «هوجو»)، على مجاز نثري كُتب قبل عام ١٨٣٠، لهو أمر لافت تمامًا. ونأسف ـ أكثر من ذلك ـ على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح «رابيه» ـ فيما بعد ـ رائداً لنوع سيكون على «برتران» أن يشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماما[١٦٩].

الهوامش

(١) انظر: .Histoire du Vers français, Boivin, 1949 وبشكل خاص، فى الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلى فى «أوكسان» و «نيكوليت») حيث تخلى نبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.

(٢) انظر: Lote, La Déclamation du vers français à la fin du VII[e] siècle (Rvue De Phonétique, 1912, t,II,p. 313-363).

(٣) فقد لاحظ - عام ١٧٧٠ - أنهم فى القرن السابع عشر «كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد، الذى كـان نـوعًا مـن الغناء الرتيب -mél opée، ويضيف: «والواقع أن الشعر يقتضى تلاوته بشكل مختلف عن النثر» (Œuvres, éd. Moland, t.XXVIII, p.303 en note).

(٤) وستعارض الموسيقى - هى أيضا، وإن يكن فى وقت لاحق - الشكل المربع، أى بناء الجمل فى مجموعات مزدوجة (٤+٤ أو ٨+٨). (قارن: Dumesnil, Sur Le rythme musical Mercure de France, 16 nov. 1919

(٥) انظر الأب دى بو Réflexions critiques Sur la poésie et sur la peinture,1719,t.III.

(٦) L' alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, Hachette, 1907.

(٧) ، Œeuvres, t. XI, p.250، ذكره «مورنيه» فى:

L'alexandrin français....p. 33

(٨) La déclamation du vers français à la Fin du XVII[e] siècle (Revue de Phonétique), 1902, p. 330.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قاومت - فى العصر نفسه - الطغيان الإيقاعى لألحان الأوبرا، ومالت إلى تقريب جملتها الموسيقية من لغة الكلام: وستـرتبط جملة الأوبرا الملحنة، التى أبدعـها «لوللى» بمعنى الكلمات، وستتعلق - بأمانة - بمقاطع الكلام (فى حين أن الإيقاع الموسيقى ينتصر، فى اللحن، على التعبير). ويقـول «لوللى»: إن جملتى ليست إلا للنطق بها. (انظر R.Rolland, musiciens d'autrefois, Hachette, 1917, notes sur Lully,III,p.152) وهكذا لم يعد الشعر وحده هو الذى لا يغنى الإنشاد الرتيب، بل وقفت الموسيقى نفسها ضد التماثلات الإيقاعية والأشكال الثابتة.

(٩) إنها النتيجة التى يصل إليها «د. مورنيه» وهو يبحث فى مسألة القواعد فى القـرن الثـامن عـشـر (La Question des règles au XVIII[e] siècle (Revue d'Histoire Littéraire de la france,1914). وإذا ما كان احترام القواعد قد استمر طويلاً، فذلك - بوجه خاص - لأن «العبقرية المجهولة» القادرة على أن تفتح «بضربة واحدة الطرق الجديدة التى ستنوع من قواعد الماضى» لم تكن قد ظهرت بعد (3[e] Partie, p. 617).

(١٠) وهكذا، يريد «دى لوغ» إلغاء الشعر المقفى (Raisonnements hasardés sur la Poésie Française, 1737) ويرصد «الأب بريفو» - فى «الحسنات والسيئات» - عينة من الشعر غير المقفى، فى أبيات «موزونة»، وذات أطوال متنوعة (1735,t.VI,p.68).

(١١) ارجع - فى هذا الموضوع - إلى مقـالة ج. دورى M.-J.Durry حول قصيدة النثر Poème en prose (Mercure de France) 1[er] Février, 1937.

(١٢) Fénelon, Télémaque,éd. Des Grands Ecrivains de France, 1920; Introduction, p.XL.

(١٣) حول هذا الشخص العجيب الذى كتب عدة قصائد غنائية نثرية، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من R) ميتريدات «Mithridate» نثراً كى يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «ديبون» Houdar de la Motte (1988).

(١٤) «كتابتنا تمتلئ بالشعر فى المواضع التى لا نجد فيها أى أثر للنظم» (Lettre à l'Académie, ch. V, Projet de poétique).

(١٥) Lettre ch.v .

(١٦) Le Nouvelliste du Parnasse,1734, t.I, p.198.

(١٧) مثل «لاموت» أو «الأب دى بو» فى «بحث حول الشعر الملحمى».

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد توصلوا - خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة - وإن يكن عبر طرق متعارضة، إلى النتائج نفسها التى توصل إليها من أدانوا ذائقتهم باسم السمع والإحساس، مثل «الأب دى بو».

(١٨) Fénelon au XVIII[e] Siècle en France, Hachette, 1917.

(١٩) قارن Chérel, La prose poétique française, l'Lrtisan du livre,1940. وانظر - فى الكتاب نفسه - حول النثر الشعرى لهذه الفترة، صفحات ص. ١٦٦ - ١٨٣.

(٢٠) D'Escherny,Œuvres, 1811,t.II,p.270.

(٢١) «خطاب إلى الأكاديمية»، الفصل الخامس: «أريد جليلاً مألوفا، شديد المفرية والبساطة، وأن يميل كل واحد إلى الاعتقاد بأنه كان سيجده بلا عناء...».

(٢٢) Le Pour et le Contre,1735, t.VI,p.81.

(٢٣) التى عرضـها - بشكل خاص - فى «منوعات» Variété III, GAllimard,1936, p.63.

(٢٤) «إعلان مبادئ «مترجمى الشعر» Profession de foi pour les traducteurs de poésie, Yggdrassil, 25 juin 1937. وهناك رفض مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعا لأطروحة قام بها

«رنيللي» في «قصيدة مفتوحة وقصيدة مغلقة» (Poésie ouverte et poésie fermée) Cahiers du sud,1947 والشعر المفتوح هو ذلك الذي «يتحرر ويستغني عن الكلمات، التي لا تزول ولا تبطل وهي تهاجر من لغة إلى أخرى، وعندما تقدم في اللغة الخام، لا تكف عن أن تكون قابلة للنقل» (ص.٤٨).

(٢٥) لنذكر ـ رغم هذا ـ المحاولة الغريبة لـ «الأب ساتادون» الذي ترجم، عام ١٧٢٨، «رسائل» و «هجاء» هوراس الشعريين إلى النثر العادي، بينما اختار «أناشيد غنائية» ليترجمها «نثرا شعريا» ذا أسلوب أكثر رقيا. ولسوء الحظ أصبح نثر «هوراس» الغنائي، الموجز والحيوي، لغة مطنبة وطنانة على يد «ساتادون».

(٢٦) هي القصيدة نفسها التي تبدأ بـ «لقد حاربنا بالسيف»، وتنتهي بـ «مضت ساعات الحياة، وسأموت ضاحكا».

(٢٧) حول كل هذه الترجمات، انظر: Van Tieghem, Le prér-omantisme, Etudes d'histoire Littéraire éuropéenne, 2 Vol., Alcan, 1924.

(٢٨) La notion de vraie poésie dans le préromantisme eu-ropéen, op. cit., t. I, p. 19-71.

(٢٩) وهكذا، ترجم «هيردر» عشرة مقاطع من «إيدا» في «فولكسليدر Volk-slieder» التي جمع فيها الأغاني الشعبية والبدائية، في حين أن نظام «إيدا» الشعري يتمثل، على النقيض، في فن شديد التطور (انظر الملحوظة ٣٠).

(٣٠) أنحّي «إيدا» جانبا، فهي ـ على النقيض ـ ثمرة نظام شعري بالغ التعقيد، يستخدم ١٣٦ بحرا مختلفاً: ذلك لأن محاولات النثر الشعري هي واقع الذهنية الحديثة، بحثا عن شكل فني جديد. وكانت الـ «سكالد Scaldes» الاسكتلندية تغنّي ـ من القرن الثامن حتى الحادي عشر ـ منظومة، بل في نظم بارع.

(٣١) في الخارج، سنرى «سيزاروتي» ـ في إيطاليا ـ يترجم «ماكفرسون» في أبيات غير مقفاة من أحد عشر مقطعا، و«هوبير» ـ في إنجلترا يترجم «جيسنير» في نثر موزون. وبذلك توصلا ـ هذا وذاك، كما يؤكد «فان تيجيم» ـ إلى التعبير بإخلاص عن الإيقاع الأصلي.

(Le Préromantisme ...,t.I, p.226, et t.2, p.224) .

(٣٢) انظر: Œuvres de Turgot,t. IX, p.163.

(٣٣) «هوبير» الذي عرّف «تورجو» ـ تلميذه ـ على «جيسنير»، نشر باسمه هو مجمل الترجمات التي قام بها «تورجو» و «ميستير»، هو نفسه.

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن «مقتطفات من الشعر الإرسي» التي نشرها «ماكفرسون» عام ١٧٦٠، والتي أدمجت ـ فيما بعد ـ في ملحمة «أوسيان») في (جورنال إترانجيه Journal Etranger) في سبتمبر ١٧٦٠، ويناير وديسمبر ١٧٦١، ثم في يناير وفبراير ويوليو وسبتمبر ١٧٦٢. وسيمد «سوار» مجلة أوروبا الأدبية Gazette Littéraire de l'Europe بأجزاء أخرى عامي ١٧٦٤ و١٧٦٥ (انظر بيبليوجرافيا «فان تيجيم» في ختام أطروحته «أوسيان في فرنسا» Van Tieghem, Ossian en France, Paris,1917.

(٣٥) أقدم هنا ـ لأبين تفوق «سوار» على أصحاب الأسلوب «النبيل» والكلاسيكي المزعوم ـ ترجمة للفقرة نفسها للبارون «دي سكندورف» من «ويرذر» (١٧٧٦): «اعصفي أيتها الرياح المزوبعة! اخرجي من كهفك أيتها العواصف الرهيبة! اجأري أيتها العواصف التي لا يمكن ترويضها وهزي قيودك، اعوي في غاباتنا، أيتها الزوابع البشعة! وأنت، أيها القمر! اخترق السحب المتشققة. وأضيء بشعلاتك الشاحبة هذا الليل الرهيب! ليذكرني كل شيء بموت أطفالي، بموت أريندال القوي، وبضياع دورا التي لا تعوض!».

(٣٦) «أوسيان في فرنسا»، ص. ٢١. ونعلم أن «فولتير» قد انتقد بحدة أسلوب «أوسيان» وسخر منه، بتقليده ومحاكاته في «أسئلة حول الموسوعة»

Questions sur l'Encyclopedie (1re partie, articles : Anciens et Modernes,1770) (Œuvres De Voltaire, XVII,p.236).

(٣٧) «أوسيان في فرنسا»، ص ١٤٥.

(٣٨) في يناير ١٧٦٢، «لاثمون Lathmon» وفي فبراير «أويثونا Oï thona»، وفي أبريل «دار ـ ثولا Dar- Thula» وفي يوليو «كونلات وكوتونا Conlath et Cuthona»، وفي سبتمبر «كومالا Comala». ومع ذلك، فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارته المقاطع الغنائية المترجمة في البداية. «إنها ليست ـ على ما يقول جريم ـ قصائد موقف، تلك التي تستحق لدى الأوسمة».

(Correspondonce, avril 1762, cité par Van Tieghem, Ossian en France, p.145).

(٣٩) هكذا تصرف «سوار»، وهو يترجم «كارتون Carthon» عام ١٧٦١، في (جورنال إتراتجيه Journal Etranger)، فذكر تسعة مقتطفات ترتبط ـ معا ـ بتحليل موجز، ليختصر ـ بهذه الطريقة ـ كلا ملحميا شاسعا ومملا، إلى سلسلة من «قصائد نثرية» قصيرة.

(٤٠) أول أغنية في «أناشيد سيلما Chants de Selma»، ترجمة «سوار» في Gazette Litteraire d'Europe, le 1er août 1765.

(٤١) في عام ١٨٢٠، ترجم «ميريميه» «أوسيان» مع صديقه «ج.ج. أمبير» انظر خطاب «أمبير»، الذي ذكره يوفانوفيتش في أطروحته حول «جوزلا»: La Guzla, Grenoble,1910, p. 133

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧، نرصد ٢٠ محاكاة لـ «غزليات» جيسنير، سواء بالشعر أو النثر، وذلك في (روزنامة ربة الشعر Almanach des Muses) وحدها. Van Tieghem, Le Préromantisme Européen ,t.II,p.283.

وحول هذه «الغزليات»، انظر فيما يلي «الترجمة المستعارة وقصيدة النثر».

(٤٣) انظر ـ فيما يتعلق بهذين النمطين من النثر، مقالات A.Anglès,sur **L'esprit de la prose, dans Action** du 5 juin 1945.

(٤٤) قارن A. François, dans l'**Histoire de la langue française** de Brunot, t.VI,2^e^ partie, livre II: la langue post-classique: "Le langue de la passion" p. 2055-2060.»؛ ويذكر أن «ديدرو» قد اخترع «نقاط الإرجاء» التي أساءت اللغة العاطفية استخدامها، والتي نجدها لديه جملا رخيمة، وكلمات معزولة، وعلامات تعجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تعبير إضمارية (ص ٢٠٥٩). أليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابية الذي ستواصله قصيدة النثر؟

(٤٥) قارن **Van Tieghem, Ossian en France**, p. 130-134.,

(٤٦) انظر **Salon de 1767**, article Lautherbourg.

(٤٧) نستعيد عبارة «موجملون» في أطروحته حول «التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية» **l'Histoire intérieure du Préromantisme français** (Arthoud,1930).

(٤٨) cité par .Rousseau, Œuvres, Hachette, 13 vol., t.V,p.89, A. françois والأمر يتعلق هنا بالنثر، لا بقصيدة النثر. فالمحاولة الوحيدة لروسو في «قصيدة النثر» «لاوى إبراهيم Le lévite d'Ephraïm,» ليست بذات أهمية، نظرا لأسلوبه «الشعري» نفسه، والكلاسيكي الزائف.

«اللاوى» أحد أبناء «قبيلة اللاويين» الإسرائيلية القديمة، ومهمته خدمة المعبد (المترجمة).

(٤٩). **Histoire Intérieure Du Préromantisme français**, t.1,p.172

(٥٠) يقول عن التصوير الزيتي (وهو ما ينطبق ـ أيضا ـ على الأدب): «القواعد جعلت من الفن روتينا، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها. لنتفق: لقد أفادت الإنسان العادي، وأضرت بالإنسان العبقري» (Œuvres,Garnier, 1876, t.XII,p. 76 - 77) وأيضا، في مقالة «عبقرية Génie» في «Encyclopédie» عام ١٧٥٧: «القواعد وقوانين الذوق ستعرقل العبقرية، والعبقرية تحطمها كي تطير نحو السامي، نحو ما يؤثر على العواطف، وما هو عظيم».

(٥١) أوضح «فان تيجيم» كيف أن هذه الفكرة كانت محببة إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية» من الأوروبيين: يونج، جوته، إلخ. (قارن **Le Préromantisme, Etudes d' histoire littéraier européenne**, 2vol.,alcan,1924).

(٥٢) **Histoire Intérieure du préromantisme français**, t.I,ch.2,p.1.

(٥٣) أحيل ـ بالنسبة إلى الأول (شعر) ـ إلى دراسات «موجملون»، في المجلد الثاني من كتابه **Histoire Intérieure du Préromantisme français**, Arthaud,1930; وبالنسبة إلى الثانية (القصائد) إلى كتاب **Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII^e^ century**, Columbia University, 1936.

وبشكل خاص الفصل العاشر.

(٥٤) قارن موجملون، سبق ذكره، المجلد الثاني ص ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨: «هاهو منتصف الليل يدق، يا له من صمت. لاشئ يتحرك. هل كل الناس نيام حتى هذه اللحظة؟...».

(٥٥) انظر: **Œuvres de Mme Roland, Paris, an VIII, tome 3.**

والغريب ـ في «مذكرات» مدام رولان ـ أن هذه الزيارات نفسها إلى فنسين، لدى خالها الكاهن القانوني بيمون، تتيح الفرصة، على النقيض، لوصف قصير، حي وجذاب، لـ «حفلات مابعد العشاء المرجاء، حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من المائدة، ورقدت علبة ذات غطاء أسطواني تستخدم مكتباً ويستخدمها الكاهن القانوني «بلو» الذي يرتدي النظارات ويجعل آلة الباص تهدر، بينما كنت أخمش كمانا، وخالي يقرقع بالناي».

(٥٦) انظر رسالتها إلى صديقتها في المدرسة الداخلية، الآنسة «كانيه»، في ٦ يوليو ١٧٧٦، التي ذكرها «لانسون» (**Choix de Lettres du XVIII^e^ siècle**, p.661).

(٥٧) إلى السيد دبليير، ١٤ مايو ١٧٨٣، ذكره «لانسون» **choix de Lettres**..., p.629.

(٥٨) انظر «لانسون»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما يليها.

(٥٩) على سبيل المثال، خطاب ٦ ديسمبر، المكون من مقطعين قصيرين.

(٦٠) انظر: **Observations en tête d'Obermann** (éd. Michaut, Hachette,1940, t.I,p.1).

(٦١) المرجع السابق، ص٥، ملاحظة.

(٦٢) المرجع السابق، وبعض التعبيرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى: عجول ستحل محل الأبقار، إلخ...

(٦٣) انظر: **Obermann**, lettre XXV.

(٦٤) المرجع السابق، الخطاب الثامن والستون .(éd Michaut, t. II, p. 122)

(٦٥) هناك مثال مميز لهذا الانصهار: «الأيام الجميلة عديمة النفع لي، الليالي المتعبة مرة لي. سكينة الظلام! تحطم الأمواج! صمت! قمر! عصافير تغرد أثناء الليل! أحاسيس السنوات الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» (Lettre LXXV, t. II, p. 147). وإيقاع هذه المقطوعة الجميلة ـ في ذاته ـ معبر بصورة رائعة.

(٦٦) ذكره «موريلان» (Sénancour, p.94)، الذي يقرب الجملة من «نوفاليس»: «كل المرئي يرتكز على أساس غير مرئي». (لقد خضع

«سيناكور» لتأثير «سان ـ مارتان»، والقصائد «الهندوسية»، وربما بـ «نوفاليس» عبر «سيلستيان مرسييه» (سبق ذكره، ص ص ٨٩ ـ ١٠٦ (Merlant

(٦٧) نشر «سيناكور» ـ أيضا ـ فيما تعلم «أحلام يقظة حول طبيعة الإنسان البدائية التي تتميز بعض مقتطفاتها بطابع شعري أكثر منه فلسفيا».

(٦٨) انظر : ر. دي جورمون، مقال حول لوسيل دي شاتوبريان، في Promenades littéraires,t.V وقد نشرت أعمال «لوسيل» مصحوبة بتعليق «ل.ل تومان» عام ١٩١٢(Messein) .

(٦٩) انظر : Chateaubriand, Mémoire d'Outre-Tombe, I[er] partie,livre III.

(٧٠) انظر: Neufchatel,1784 (tomesI et II), et IILausanne 1785 (tomes III et IV) .

(٧١) النثرية الموجودة ـ على سبيل المثال ـ في «ترتيلة إلى الربيع t. I,P. 20), Hymne au printemps) حول دودة الفراش، هنا «الأنبوب المنظم»، «المتعش بأشواك حريرية وأرجل لا تزال بلا شكل محدد».

(٧٢) انظر: Mélanges Lanson, 1922, p.258 - 267.

(٧٣) انظر: Mon Bonnet de Nuit, t.II,p.130. قارن أيضا «حلم اليقظة الخامس لروسو».

(٧٤) يؤكد مقال حديث كتبه «هـ. ت. باترسون» (Petites clefs de grands mystères. Revue de Littérature comparée, janvier - mars 1951, p.85 -100). أن «مرسييه» كان موضع شغف بألمانيا، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على «هوجو».

(٧٥) ملحوظة Néologie, 1801, préface, p. XIV.

(٧٦) انظر فصل «vers françois» (Mon Bonnet de Nuit) t. II,p.254 حيث يهاجم «مرسييه» ـ بحدة ـ القافية «الرتيبة والمملة»، ويعلن تفوق النثر «على شعرنا القوطي».

(٧٧) انظر : Mornet, Le sentiment de la nature en France de, J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre, Hachette,1907, p.413.

(٧٨) انظر Scènes champêtres de perreau,1782, Mélanges tirés d'un petit portefeuille de sylvainmaréchal,1770,etc...

(٧٩) ذكره «شيل» Fénelon au XVIII[e] siècl en France, p. 445.

(٨٠) وإنه لذو دلالة أن نشهد صدور ديوان من «حكايات وأشعار إرسية» عام١٧٧٢، يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية، تم اختيارها ـ من هنا وهناك ـ من «أوسيان»، ولا تحتفظ بشيء من طابع العمل الملحمي.

(٨١) انظر Tableau de Paris, t.II, cité par Mongloud, Histoire intérieure du Préromantisme français, t.I, p. 100.

(٨٢) Avertissemen في بداية ترجمته لـ «غزليات»، عام ١٧٦٢، ص٩١.

(٨٣) انظر: Variétés Littéraires,1768,t.I,p.391 ونضرب مثلا على ذلك استخدام كلمة «شيء»، وهي «مصطلح ميتافيزيقي».

(٨٤) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص٢٤ Réflexions تسبق ترجمة أول Nuit ليونج.

(٨٥) قارن ترجمة «الحب الذي أسيء جزاؤه» L'Amour mal récompensé حيث يغني إلى حورية بحر أغنية مضحكة (ربما نبعث فكرتها من ليوقريط، حيث يقارن نفسه بـ «عجل مرح»). «ساتير»: شخص خرافي، نصفه الأعلى إنسان والأسفل لعنزة (المترجمة).

(٨٦) هكذا تم تقديم «ترتيلة إلى الشمس» لريراك، باعتبارها مترجمة عن اليونانية.

(٨٧) انظر : Les Incas (1777), ch. XLVII.

(٨٨) «على النثر ألا يختلط بالنظم»، ذلك ما يقوله في كتاب الشعر (الفصل الأول، ص ٢٤٢) والحظر الذي أصدره «فوجولا» : «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان في النثر، وخاصة البحر السكندري» (Remarques sur la lange franÇaise, 1647,p.104) ظل مقبولاً بشكل عام تماماً، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعري. قارن Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII, Century, Columbia University,

(٨٩) كان «سوار» قد أعطى (لوجورنال إترانجيه) ـ عام ١٧٦٢ ـ ترجمة «دار ـ تولا» التي تتضمن قصيدة «ابتهال إلى القمر» الشهيرة. ونعلم أن «الناتشيز» ـ التي نشرت عام ١٨٦٢ ـ قد وجدت مخطوطة منذ ثلاثين عاما.

(٩٠) والدليل أن «التراتيل» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، في «شهداء» و«أغنية الموت» لـ «سيمودوسيه» وخاصة في الكتاب الثالث والعشرين، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.

(٩١) انظر ما سبق، الملحوظة رقم ١٤.

(٩٢) انظر Dissertation sur la poésie rhythmique (sic) dans les Antiquités poetiques حيث يميز الشعر الإيقاعي لليهود والشعر الموزون، ويكتشف بالنسبة إلى الباقي شعرا إيقاعياً في الأغنية الحديثة.

(٩٣) انظر Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaumes nouvellement découverts, à Sirap (=Paris),1784.

(٩٤) انظر : Fusil, Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu, Plon, 1936.

(٩٥) انظر : Psaume XXVI,p.73 .

(٩٦) أحب الفتاة المولدة البيضاء التي تغني بها نظماً، والتي لا يزال نثره يتذكرها.

(٩٧) يتذكر شاتوبريان «بارني» في «الناتشيز»، ليصف غراميات الزنجي إيملي، وفي مـــلاحظة في Génie du Christianisme (2e partie, livre V,chap. 2).

يذكـر أيضـا «ناهاندوف» باعـتـبـارها نموذجـا لـ «أغـاني الزنوج والمتوحشين».

(٩٨) نعلم أن «هردير» قـد أدخل بعض هذه الأناشـيـد «البـدائيـة» في مؤلف «فولكسليدر Volkslieder وفي عام ١٨٤٤، سيكتشف «سانت - بوف» حيلة «بارني». (Portraits contemporains, tome IV)

(٩٩) «لم أقل أبدا إنني أنتجت قصيدة»، كما يقول في «اختيار الشهداء». وبعد أن يقول عن «أتالا» إنها نوع «ما من القصيدة»، يستدرك في ملحوظة: «إنني مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستخدم هنا كلمة قصيدة، فذلك لأنني لا أعرف كيف أفهم غير ذلك. لست إطلاقـاً من هؤلاء الناس الذين يخلطون بين النثـر والشـعـر éd.V.Giraud, 1906, Préface, p.XIII.

(١٠٠) Mémoires d'Outre-Tombe,livres II et VI.

يصف «شاتوبريان» نفسه ابتهاله إلى «سينتي» بأنه «أغنية شبه متأوهة».

(١٠١) انـظـر: Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, Garnier,1861, 5e leçon.

وفي الدرس السابع، سيشدد «سانت - بوف» على فن «شاتوبريان»، وسيلومه على كتابة الأشعار بدلاً من الروايات.

(١٠٢) انـظـر Annales Romantiques 1835، والنـص الأولـي لـ «ذكريات» (ذكره «ف. جيرو» في ملحوظة من كتابة Extraits de Chateaubriand, Hachette,p.310 بريتاني في الربيع.

(١٠٣) على نحو ما يتذكر «سانت - بوف» (سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ١٨ - ٣٢) فيما يتعلق بـ Romance du Dernier Abencérage، وقارن - في «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس» Itinéraire de Paris à Jérusalem»، تأمـلات «شـاتوبريان» حـول الأغـاني الشعبية اليونانية.

(١٠٤) انظر: Atala, éd . V. Giraud, 1906, p.40 - 41 et p.78-80.

(١٠٥) قـارن ...Psaumes 42,49,etc وبالمثل Ezéchiel,32,18-32

(١٠٦) انظر: Les Martyrs, Livre VI (قارن ما سبق، تحت عنوان «تأثير الترجمات». ونعلم التأثير «الكهربائي» الذي تحدثه قراءة هذا «البردي» على «أوجستين تيري» الشاب. فقد وصفه في مقدمة Récits des Temps Mérovingiens.

(١٠٧) Les rythmes comme introduction physique à l'esthetique, Boivin,1930

إن هذا النمط من النثر متأنق تماماً بشكل خاص، لكنه يريد أن يغنى، وأن يكون ذا مظهر هندي، متطلبات كثيرة. وقد حققها شاتوبريان بما يعلمه عن الإيقـاع الوحـشي، ولم تعـد تلك - على الإطلاق - هي إيقاعاته الخاصة التي تنشأ تلقائيا (ص ٢١).

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٢١.

(١٠٩) انظر: Preface du tome I, an X (1801).p.vɪ.

(١١٠) في الجزئين الأولين، وحدهما، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان «إلى قطتي» وحكايتين خرافيتين لليتشمبرج)، ومن الإنجليزية (استعارة)، و «غزلية» مترجمة بتصرف من الإيطالية، ومحاكاة أناكرين لـ «حكاية هندية»، و «قصة يونانية» (في مقاطع)، و «تسامح» و «فصل من سفر التكوين المكتشف حديثا، مترجم عن العبرية إلى الفرنسية».

(١١١) انظر: La mue de l'Amour, par Lefranc,t.VI (1805) p.21 -22

(١١٢) «إن لم تكن هناك سوى طريقة واحدة في الكتابة في أفضل شكل ممكن، فـهل يمكن - مع قـواعد النظم - أن تستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائما؟ هكذا كتبت، وهي تقيم تعارضاً بين الشعر والنثر De la Littérature, 1800, éd Didot, (1861,t.I, p.286)

(١١٣) De l'Allemagne, 1813, éd. Didot, t.II, 2e partie, chap.9,p.58.

وتضيف: «إن طغيان البحر السكندري غالبا ما يفرض علينا ألا نضع - أبداً - في شعر منظوم ما يمكن أن يكون - مع ذلك - شعراً حقيقياً».

(١١٤) انظر: Improvisations de corinne au Capitole (1.II,chap.3): dans la campagne de Naples (1.III,chap. 4) etc..

(١١٥) «أجمل الأجزاء النثرية التي عرفناها، هي لغة العواطف التي تستحضرها العبقرية» (De la Littérature,p.286)

(١١٦) انظر Gaule Poétique 1er édition,1813 ويبدو أن نجاح كان كبيرا ومستمرا.

(١١٧) في ندائه A un écrivain des Quatres Vents de l'Esprit .

(١١٨) انـظــــر: Fragments, Renouard, Paris,1819,p.37 (6e fragment) وتتذكر في «هذا العويل الأليم الذي ينحدر من عصر إلى عـصـر» («هذا العـواء الطويل»، عـام ١٨٥٧) في «الفنارات» لبودلير.

(١١٩) Portraits contemporains,t.I, Paris, 1846 P.298.

(١٢٠) هو الموضوع الشهير: «لماذا أستيقظ يا نسمة الربيع»، الذي تكرر استخدامه كثيرا منذ «ويرذير».

(١٢١) سنجد مزيدا من التفاصيل في أطروحة «يوفانوفيتش» حول «جوزلا» لميرميه La Guzla de Mérimée, Grenoble, 1910,1re partie, chap. 2: la Ballade populaire.

(١٢٢) أضع - في الإطار نفسه - الاقتباسات «ذات الموضوعات الشعبية في شكل أناشيد غنائية، من تأليف هذا أو ذاك من الكتاب: مثل «لينور» تأليف: «بورجـيـر»، و«ملك أولين» تأليف: «جـوته»، و«الأناشـيـد

الاسكتلندية» تأليف «والترسكوت». ولم تحز هذه الأناشيد الأدبية ـ عندما ترجمت ـ تأثيراً يختلف عن ذلك الذى حازته الأغانى الشعبية الأصيلة.

(١٢٣) انظر Conservateur Littéraire, 1819 - 1821, éd. J. Marsan, Hachete,1922; Introduction,p.XVII.. وتعبير «أغاريد رخيمة» استخدمه «أبيل هوجو» عن «القدس يخلقها الشاعر، والتى لا يصنعها ناظم الشعر» (tome I ,1,p.75) .

(١٢٤) انظر: Tome I,2,p.105-107 .

(١٢٥) فى مقال Du Génie لأوجين هوجو بشكل محدود (يناير ١٨٢٠).

(١٢٦) انظر: Revue des Deux Mondes,1831,t.III,3[e] livraison. وتعلم أن «أوجين هوجو» سرعان ما أصيب بالجنون.

(١٢٧) «الهولان Le Hulan» و «مقبرة لوبان» أعيد طبعهما ـ على التوالى ـ فى مايو ١٨٢٠ ويوليو ١٨٢٠، وأعيد طبعهما فى Tablettes Romantiques,en1823,ainsi que le Duel du Précipice .

(١٢٨) فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون، انظر ما ذكره أ.ديشان (La guerre en temps de paix,Mus française,mai 1824.

(١٢٩) انظر: La Muse française, 1823-1824, publiée par J.Marsan,Cornély,1907. Introduction,p.XIX.

(١٣٠) انظر: Muse Française,1823,tome I.

(١٣١) انظر: Muse Francaise,12[e] livraisan,t.II,p.301.

(١٣٢) انظر: Racine et Shakespeare (1822), Charpentier,1935,p.166 .

(١٣٣) وثمة مثال مشهور، عن التورية المثيرة للسخرية، يتمثل فى كلمة هنرى الرابع عن «العصيدة»، التى حولها «ليجوفيه» فى مؤلفه «موت هنرى الرابع» إلى :

وأخيرا أريد فى اليوم المحدد للراحة، أن يتلقى الضيف المثابر للنجوع المتواضعة، على مائدته الأقل تواضعا، بإحسانى، بعضا من الوجبات المخصصة للرفاهية.

(١٣٤) انظر: . Victor Hugo, Odes, préface de 1824

(١٣٥) انظر : Emile Deschamps, Préface des Etudes Françaises et Etrangerès (1828) pulbiée par H. Girard, Bibliothèque Romantique,1923,p.22.

(١٣٦) انظر : Préface, éd . H. Girard,p.61.

(١٣٧) قارن «مقدمة كرومويل» عام ١٨٢٨ : «فالفكرة، وقد غمست فى الشعر، تتضمن ـ فجأة ـ شيئا ما أكثر حدة، وأكثر سطوعا» (éd. Souriau,1897,p.283).

(١٣٨) مقدمات Odes et Ballades ويشير «هوجو» ـ فى المقدمة نفسها ـ إلى «الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع، سواء أكانت شعرا أم نثرا، التى شرفت قرننا».

(١٣٩) مقدمة كرومويل، مرجع سابق،ص ص ٢٨٥، ٢٨٦.

(١٤٠) «دى لامنيه» الذى أعجب به الرومانتيكيون إعجابا شديداً، وأصبح مشهورا منذ كتابته «دراسة عن اللامبالاة» (١٨١٧). وقد نشرت فى جزئين عام ١٨٢٥ : «الملحد» و «اليهودى» (أعيد نشر الأول فى ملخص «الدفاتر التذكارية»). وحول «الدفاتر التذكارية»، انظر Asselineau Bibliographie Romantique, 2[e] éd.1872 .

(١٤١) استعادة من Conservateur Littéraire (قارن مع ما سبق تحت عنوان «فجر الرومانتيكية..»)

(١٤٢) عامان،١٨٣٠ ـ ١٨٣١.

(١٤٣) اعتبارا من ١٨٣٠ . انظر ـ عن «الدفاتر التذكارية» ـ ببليوجرافيا لاشيفر.

(١٤٤) فى مقال حول أنشودة «المورلاك».

(١٤٥) انظر Smarra,ou les démons de la nuit,1821. أراد نوديبه، الأول فى أدبنا، أن يؤلف قصيدة الحياة الليلية، هكذا كتب كاستيكس عن سمارا (Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,Corti,1951,p.132

(١٤٦) يؤكد «نوديبه» ـ فى المقدمة ـ أن اسم سمارًا هو اسم الروح الشريرة التى تتسبب فى الكوابيس، و «نوديبه» ـ الذى أقام «إيلليرى» عامى ١٨١٢، ١٨١٣ ـ كان يجهل تماما، على أية حال، اللغة الصربية الكرواتية. انظر أطروحة يوفانوفيتش حول Guzla de Mérimeé Grenoble, 1910, p.68 -109.

(١٤٧) قارن «يوفانوفيتش»، مرجع سابق، ص ص ١٠٢، ١٠٨. والطريق أن «نوديبه» قد سمى «بيكه» باسم الكونت سبالاتان، الذى كان يرأس قبيلة «البباش»، حيث أقام «نوديبه» فى «إيلليرى». وهو اسم وجده «مربميه» إيلليرياً خالصا، إلى حد أنه استخدمه فى «جوزلا» La... Guzla... (Yovanovitch,p.104) والجزء الثالث «غزلية» أدبية خالصة للشاعر الراجوزى «إينياس جيورجى»، وقد ترجمها «نوديبه» عن ترجمة إيطالية.

(١٤٨) انظر مقدمته، عام١٨٤٢.

(١٤٩) انظر: Trahard, La jeunesse de mérimeé, Champion, 1924 p. 265-266.

(١٥٠) انظر : La Guzla, éd du Divan, 1928, Introduction d' E. marsan, p. VIII.

(١٥١) سأذكر ـ نقلا عن «يوفانوفيتش» La Guzla de Mérimée, Grenoble,1910,p.374-375.

ثلاث ترجمات فرنسية لبداية نشيد. زوج حسن أغا الغنائى:

١ ـ ترجمة عام١٨٧٨ ، عن ترجمة «فورتى» «الإيطالية»:

«أى بياض يتألق فى هذه الغابات الخضراء؟ أثلوج، أم بجع؟ ستكون الثلوج قد ذابت اليوم، والبجع قد طار. إنها ليست بثلوج ولاهى ببجع، لكنها خيام حسن أغا. فيها يرقد جريحا وهو يتوجع بمرارة».

٢ ـ ترجمة «نوديه» نقلاً عن «سمارّا» (وقد تمت أيضا عن «فورتى»):

«أى بياض باهر يشرق بعيدا على العشب الأخضر الشاسع للسهول والأجمات؟

أهو ثلج أم بجع، طائر الأنهار البراق هذا الذى يغطيها بالبياض: لكن الثلوج تلاشت، لكن البجع استأنف طيرانه نحو مناطق الشمال الباردة.

لا ، ليس الثلج، ولا البجع. إنه سرادق حسن، حسن الشجاع، الجريح على نحو يبعث على الألم، الذى يبكى من غضبه أكثر من بكائه من جرحه».

٣ ـ ترجمة «مريميه»:

«ما هذا البياض على السهول الخضراء؟ أهى الثلوج؟ أهو البجع؟ ثلوج؟ كان لابد أن تذوب. بجع؟ كان لابد أن يطير. ليست الثلوج أبداً، ليس البجع أبداً: إنها خيام الأغا حسن أغا. وهو ينتحب من جراحه الأليمة».

ونرى ـ بوضوح ـ إلى أى حد يتملك «نوديه» بالتوازنات الإيقاعية، و«مريميه» بالفاعلية والإيجار.

(١٥٢) انظر: La Guzla de Mérimée,p.281 ، ملحوظة٢.

(١٥٣) انظر: La Guzla, éd. du divan,1928,p.42-44.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ص ٥٧ ، ٥٨ .

(١٥٥) المرجع السابق، ص ص ٨٤ ، ٨٦ .

(١٥٦) «يسمبو، يسمبوا البحر أزرق، والسماء صافية، القمر مرتفع، والريح لم تعد تهب فى أشرعتنا من أعلى. يسمبو، يسمبوا (إنه أول المقاطع الخمسة، ص ٩٢ ـ٩٣).

ويوضح «مريميه» ـ فى ملحوظة له ـ أن هذه الكلمة «يسمبو» بلا أى معنى. والبحارة الإيلليريون يرددونها وهم يغنون ـ باستمرار ـ أثناء تجديفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم.

(١٥٧) ثم نشر «السنتور» و «الطوفان» ـ لأول مرة ـ فى Album de Grille et Magalon, en 1822.

(١٥٨) Le Centaure, Album d'un pessimiste, éd.par J. Marsan, Bibliothèque Romantique 1924 p.198.

(١٥٩) السابق، ص ٢٠٢ ، L'Adolescence.

(١٦٠) السابق، ص ١٩١ ، La Pipe.

ونعلم أن «بودلير» و«مالارميه» سيستعيدان الموضوع.

(١٦١) «آه! كم أن حماقة الآخرين تصيب بالغثيان، من هو مستاء ـ سلفا ـ وضجر من ثقله هو!» .

ص ١٨٨ . قارن «بودلير» فى «الساعة الواحدة صباحا» ، من ديوانه (سأم باريس) .

(١٦٢) جمع «ج.مارسان» قصائد النثر (بشكل أكثر منهجية عما هى عليه فى الطبعة التى تلت وفاة «ألفونس رابيه» عام ١٨٣٥) ، فى الجزء الثالث من «ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste بعنوان «أوقات فراغ حزينة» . مات «رابيه» فى ٣١ ديسمبر عام ١٨٢٩ بعد صراع مع مرض أصابه بالتشوه.

(١٦٣) سبق ذكره، ص ١٢٢ L'Abime.

(١٦٤) وبذلك، فصورة الحياة فى «Mon Ame» ـ «دراما تراجيدية وهزلية» ، حيث يدفع المشاهدون ثمن مقاعدهم «من قوتهم ودمهم».

(١٦٥) «سيزيف» مرجع سابق، ص ١٥٥ .

(١٦٦) انظر: Les Feuilles d'Automne, pièce XXIX, datee de mai 1830.

(١٦٧) انظر : La Vision d'où est sorti ce livre, pièce liminaire de : la Lègende des Siècles, 1856

(١٦٨) قارن Singulier Monument فى:

L'An 2440, 1,I, chap. 22 (éd.de 1786).

(١٦٩) فى Histoire de La Langue française, t. XII, Ch. Bruneau.

ويرصد «ش.برونو» ثلاث محاولات فى قصيدة النثر فى المرحلة الرومانتيكية: «رابيه» و «برتران» و «م.دى جيران» ، باعتبارها «محاولات معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣) . ولاشئ يشير ـ فى الواقع ـ إلى أن أيا من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشاعرين الآخرين، (ماعدا ـ ربما ـ القصائد التى نشرت فى «الحوليات الرومانتيكية») .



مدخل إلى قصيدة النثر

١. من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر

سوزان برنار*

النثر الشعرى وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما ـ رغم هذا ـ متماسان، ففيهما تتبدى الرغبة نفسها فى التحرر، واللجوء نفسه إلى طاقات جديدة للغة. فكيف تم العبور ـ فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين ـ من النثر الشعرى، الذى كان لا يزال غير عضوى، إلى «قصيدة النثر» التى اعتُبرت نمطًا أدبيًا حقيقيًا؟ أعتقد أنه لا غنى ـ فيما أعتقد ـ عن الإشارة إلى ذلك هنا.

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح ـ فجأة ـ فى حديقة الأدب الفرنسى، فقد احتاجت ـ فى ذلك ـ إلى تربة ملائمة، أعنى إلى أذهان تؤرقها ـ بشكل واع تقريبا ـ الرغبة فى العثور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت ـ أيضًا ـ إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعرى، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلى الذى مهد لمجئ قصيدة النثر. فعبر المجادلات التى نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضرورى بين الشعر و النظم. ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكن ـ ببطء، وعبر عدة محاولات ـ من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك سننتقل من النثر الشعرى، الذى لا يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التى هى ـ قبل كل شئ ـ «قصيدة». وسياق هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتنفصل هنا لتتلاقى فى مكان آخر. لذا، فإننى أود الإشارة ـ

---

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية "Aperçu Historique" من كتاب Le Poème en Prose avant Baudelaire: Suzanne Bernard,Le Poème En Prose De Baudelaire Jusqu'a nos Jours, Libraire Nizet,Paris وننشر فى هذا العدد الجزء الأول من المقال بعنوان: من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر على أن نواصل فى العدد القادم نشر الجزء الثانى. ترجمة راوية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة، تقوم حاليا بإنجاز الترجمة العربية الكاملة للكتاب. وراجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

على الأقل - إلى هذه التيارات الرئيسية التى انجذبت من الشعر - أكثر فأكثر - فى اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثرى» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بديهيا أن الشاعر - بحكم تعريفه - هو من يكتب الشعر المنظوم. فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعر لاتزال فكرته ترتبط - طبقًا لأصوله (شعر «غنائى») - بأصول الغناء الموزون. ولابد أن نذكر - هنا - أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر.

الأبيات هى أطفال القيثارة
ولابد من غنائها لا قولها

كما قال «لاموت»، وكان يعتقده أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذى ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخضع - طوال هذه المدة - إلى عبودية الإيقاع الموسيقى. ففى الأشعار المغناة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التى تتضح فى نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفى لصالح النبرة الموسيقية: فقد «غنّت» العصور الوسطى كلها الأبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الأبيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب «جـ . لوت» الجديد هذا المفهوم تمامًا[(١)].

وقد استمر هذا الإنشاد «العددى» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى. ويعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنويعات فى إلقاء الشعر[(٢)]. وسيكون أفول هذا «الغناء الرتيب» فى الإنشاد - الذى سيتحسر عليه فولتير[(٣)] - أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعى، ولـ «الشكل المريح» المتمثل - شعريًا - فى البناء الثنائى للوزن السكندرى[(٤)]. وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه - بتغيير مفاجئ فى النبرة - على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذى يقوله ميثريدات:

لقد تحاببنا.. أيها السيد، كم تنقلب سحنتكم[(٥)]!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسى سيصبح - منذ ذلك الحين - تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب الصوت، وللجملة على حساب الوزن، وسيتزايد - بهذا المعنى - اقتراب الشعر من النثر. وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم - على نحو ما أوضح «د. مورنيه» حتى نهاية القرن الثامن عشر[(٦)]؛ وسترى «لاهارب» يعلن سخطه على «روشير» الذى - بحجة تنويع انسجام الأبيات - يقوضها، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها، وهو ميزتها»[(٧)]. ولن نؤكد كثيراً أهمية هذا التحول الذى يقول عنه «لوت» إنه «لن يكون له مثيل إلا فى تحولات الرومانتيكية»[(٨)]. فهل كان يمكن لتحرر الشعر (الذى يمكن أن نرى مظهراً آخر له فى الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين وموليير) أن يمضى - عندئذ - إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التماثلى الجميل، كانوا لا يزالون فى حالة قوة بالغة، فى عصر لويس الرابع عشر؛ وينبغى انتظار الرومانتيكية كى نرى - حقًا - «تفكيك» البحر السكندرى، ربما - أيضاً - لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان «القواعد»[(٩)]. وعندما ستدَّعى موجة حداثية - خلال «الشجار» الشهير - أنها تكنس الشعر الكلاسيكى، فإنها ستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعرى) محله.

وثمة واقعة جديرة بالملاحظة: ففى كل العصور التى ظهرت فيها العقول الاستقلالية فى الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية فى مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقين مختلفين فى اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذى تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلى النهائى عن النَّظم لصالح الشعر النثرى. تطوير، أو ثورة. ولسوف ندرك «زمن» التردد نفسه بين الشعر المتحرر والشعر النثرى، فى كل مراحل التحرر التدريجى للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السيريالية. وتشكل هذه العهود «نهايات قصوى» فى منحنى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيدة النثر تجد نفسها - كل مرة - مهجورة فى النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذى يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر - وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة - حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر، يتواجدان معًا، وأحيانًا ما يمتزجان.

لقد شهدنا المرحلة الأولى فى طريق تحرير الشعر، ولنا أن نلحق بها بضع تجارب غريبة لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو - الآن - كحدس خجول لـ «الشعر الحر» الرمزى، لكنها كان من المقرر أن تظل فى وضعية المحاولات المعزولة[١٠]. وبقى لنا أن نرى كيف تقود روح التحرر نفسها - فى العصر نفسه - إلى البحث فى النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شئ يتواكب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضًا ضعف الشعر العروضى فى القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لقدوم هذا النوع الأدبى، الأكثر حرية، والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذى لن يكون سوى قصيدة النثر.

تليماك وهجمة الحديثين

فى العصر الذى ظهرت فيه «تليماك»، منح «بوالو» و «الأب دى بو»[١١]- أيضًا - اسم «قصيدة النثر» للروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يتخطانا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبدًا، مثل تلك القصائد - على سبيل المثال - التى نسميها روايات.

ذلك ما يقوله «دى بو» فى «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوعًا من الشعر». وأعتقد أنه انطلاقًا من «تليماك» - بالتحديد - توجهت الرواية، عمدًا، نحو الشعر؛ وهو زعم اعترف به «فنيلون» الذى يعتبر مؤلفه - الذى قدمه الناشر باعتباره تكملةً لأنشودة الأوديسة (الرابعة) - كـ «سرد خرافى فى شكل قصيدة بطولية، مثلما فى قصائد هومير وفرجيل»[١٢]. هذه الرغبة الواعية فى بث الشعر فى النثر كانت - فى بدئها - خميرة ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك - حقًا - خلال الـ «مشاجرة» الشهيرة، ورفعوا «تليماك» كأنها راية الثورة، واندفعوا - بقيادة «هودار دى لاموت»[١٣] المتحمس - للهجوم على قلعة القافية، المنيعة حتى هذه اللحظة. وقدم «فنيلون» - بنفسه - المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام - فى «خطاب إلى الأكاديمية» (١٧١٤) - بالفصل بين الشعر والنظم[١٤]، وعندما تكفل بقضية القافية:

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن مخطئًا - يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة، والانسجام[١٥].

وعبثًا حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتمييز المقدس بين الأنواع، والإعلان - بقلم «الأب ديفونتين»[١٦]:

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخلٍّ عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر - جديًا - إلى النثر الشعرى، على نحو ما حدث مع «تليماك».

لم يكن قد حدث شئ من ذلك. فقد أعلن الكُتّاب - بحماسٍ غامر - أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون[١٧]، واندفعوا فى إثر «فنيلون» ليكتبوا أشعارًا ملحمية نثرية: سنجد قائمةً بها، مع التعليق عليها، فى أطروحة «ا. شيريل»[١٨].

وبدا من الممكن كسب المعركة - مقدمًا - ضد نظم الشعر، فى قرن كان الشعراء «الكبار» يدعون «روسو» و «لى فران دى بومبينيون» و «لوبران»، وحيث كان الشعر الفرنسى أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيبس من جراء نزوعه إلى التجريد، وافتقر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحًا بلا لون. والمؤسف أن النثر الشعرى استعار من الشعر - على وجه التحديد - كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر زيفًا، من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامى، والتوريات الأنيقة، والكليشيهات الفخيمة. والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل «جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد» من تأليف «بيتوبيه» (١٧٦٧)، و «أنكا Incas» التى قام «مورمونتيل» «بضبط وزن نثرها الهادئ فى أبيات ومقاطع شعرية»[١٩] (١٧٧٧)، أو العمل الشهير لـ «الأب دى ربراك»: «ترتيلة إلى الشمس» (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وندرك لماذا يعلن السويسرى «ديشرنى» باستياء - بعد أن استوعب «ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكون، قصيدة نثرية» - أنه «إذا ما كان الهذيان الشعرى يمكن الكشف عنه فى القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجى»[٢٠]! وإذ هرب «فنيلون» إلى الطبيعى،

والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادى»[٢١]، وقع منافسوه فريسة الخطابة والاستسهال؛ فلم يدركوا أنه لا يكفى ـ لإبداع أعمال شعرية ـ إلصاق الزخارف المصطنعة على النثر.

وترجع أهمية هذه المحاولات ـ مع ذلك ـ إلى أنها تظهر الفصل الذى حدث، فى القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والآذان مهيأةً ـ من الآن فصاعداً ـ للبحث عن المتعة الشعرية فى مكان آخر غير الشعر المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات ـ على نحو خاص ـ هى التى جعلت فكرة «شعر نثرى» مألوفةً للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريفو» إثبات عدم ضرورية القافية للشعر، قدم ـ برهاناً على ذلك ـ «نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعرى، التى نقلت إلى لغتنا ـ دون مساعدة القافية ـ كل جماليات الشعر الأجنبى»، وأوضح أن «ترجمة الأب سانادون لقصائد «هوراس» الغنائية، وترجمة ميرابو لقصائد «تاس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميلتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفاة»، «فهذه القصائد موزونة، رغم أن هذا الوزن غير منتظم»[٢٢]. وهى ملاحظة ذات أهمية كبرى: فنحن نلمس هنا ـ فى الواقع ـ واحدةً من أهم النقاط الأساسية لعملية «تفكيك النظم» عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر ـ فى هذه الترجمات ـ عن إرضاء الطموحات الشعرية التى لم تجد ما يشبعه فى التمارين الشكلية الخالصة لناظمى الشعر، ومارس الكتاب الفرنسيون ـ عبر الترجمات ـ المحاولات الأولى فى «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التى تكمن فى أن القافية والوزن ليسا كل شئ فى القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة ـ وما سيسميه «بو» بـ «وحدة الانطباع» ـ هى، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد حقيقة أن الشكل ـ فى القصيدة ـ ليس أمراً ثانوياً، بل هو رئيسى. ولكن، ألا نبالغ كثيراً ـ رغم هذا ـ عندما نرجع كل شئ إلى الخصيصة الشكلية للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع ـ فى جميع الحالات ـ أن «ترتدى ثوب النثر دون أن تموت»، حسب نظرية «فاليرى»[٢٣]؟ (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بألا يتعرفوا ـ أبداً ـ على شعر «إيدًا Ed-das» أو التوراة). ألا يمكن أن نؤيد ـ على النقيض من ذلك ـ ومثلما فعل «ر. شواب» ببراعة أن «وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة»[٢٤]؟ إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتنافر شكلٍ ما يستخلص من «استدارة الأشكال المنظومة شعراً»، ليصبح ـ بذلك ـ أكثر توتراً وحيوية: فثمة العديد من العناصر الشعرية التى تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة»، التى تبدت خلالها قصيدة النثر ـ فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ ـ قريحة شعريةً بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و «فيكتور سيجالان».

وعلى أية حال، فإنها لحقيقة أظهرت كل دلالاتها ترجمات النثر فى القرن الثامن عشر: فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقى فى «إيدًا Eddas»* و «أوسيان Os-sian»**، ولدى «يونج Young»*** حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسى، أكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتّاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسأنحى جانباً الترجمات النثرية الكثيرة التى قام بها فى هذا العصر ـ مؤلفون قدامى؛ فعلاوةً على أسلوبها الردئ، فى كثير من الأحيان، وصياغتها الموغلة فى التقليدية[٢٥]، فهى تمثل مظهراً أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة فى النثر.

ويسترعى الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثانى كله من هذا القرن: أولا

---

* إيدًا Eddas: ديوان شعرى للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندينافية القديمة.

** أوسيان Ossian: مقتطفات من الشعر القديم، جمعت من مرتفعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و «الإرسية Erse» فى القرن الثالث.

*** يونج Young: إدوارد يونج، شاعر بريطانى (١٦٨٣ ـ ١٧٦٥) كتب (الليالى) فى شعر غير مقفى (١٧٤٢)، مستوحًى من وفاة زوجته وابنته. (المترجمة).

ترجمة «ماليه» (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيدا» الاسكندينافية (وبشكل خاص «أنشودة رينيه الشهيرة»[٢٦]، التي اختصرها «ماليه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيدها الكونت «تريسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) في «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تمد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار Bardit des Francs» في «الشهداء Martyrs»). وسيلى ذلك ترجمة «تورجو» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠، وترجمة «هوبير» و «تورجو» لـ «جيسنير Gessner» عام ١٧٦٢، وترجمة «لى تورنير» لـ «يونغ» عام ١٧٦٩[٢٧]. وقد كتبت جميع هذه الترجمات نثراً، ولم تأت الترجمات ـ أو بالأحرى المحاكاة ـ في شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تيجيم» بـ «مفهوم الشعر الحقيقي»[٢٨]. وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية ـ الذين عاثوا فساداً في أشعار العصر ـ تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية. أما «إيدا» وأناشيد «أوسيان» ـ التي اعتبرت، عن خطأ، أغنيات وحشية وبدائية[٢٩] ـ فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعي.

لكن هذه الترجمات لعبت ـ في الوقت نفسه ـ دوراً فعالاً في تجديد النثر الفرنسي، وهو ما أريد التأكيد عليه. وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملحوظة الأولى ـ وهي لا تخلو من الأهمية ـ أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنئذ قد كتبوا نصوصهم الأصلية في نثر إيقاعي، (وهي حالة ما كفرسون وجيسنير)، أو في «أشعار غير مقفاة» (مثل يونغ)[٣٠]. كان المترجم مدعواً ـ إذن ـ للبحث، من جانبه، إخلاصًا لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدي، وآخر غير النثر البسيط[٣١]، وهي دعوة تمثل إغراءً لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجو».

كان «تورجو»، الذي سبق أن ترجم «فرجيل» في «شعر موزون»، يهتم ـ في الواقع، وبشكل خاص ـ بمسائل الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون» عند «جيسنير»[٣٢]، وحاول الحفاظ على هذا «الوزن» في ترجمته لـ «غزليات Idylles» التي ظهرت عام ١٧٦٢. باسم «هوبير»[٣٣]. لكنه ـ في ترجمته لـ «أوسيان»، واعتباراً من عام ١٧٦٠ بشكل خاص ـ نجح في العثور على إيقاع العمل الأصلي.

وكانت المهمة ـ هنا ـ أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسياقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد ـ أي كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه ـ استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجو» و«سوار» ـ أول من ترجم «أوسيان»[٣٤] ـ قد نجحا، رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدما فكرةً صائبةً، إلى حدٍّ ما، عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون. ولنْ أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهير، المتعلق بموت «أريندال» وأخته «دورا» (ترجمة «سوار» عام ١٧٦١، في «جورنال إترانجيه»):

ترجمة النص الأصلي	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضي، يا رياح الخريف، انهضي، وهبي على المرج! ويا سيول الجبال، اهدري! واهدري يا عواصف في أحواش البلوط! ولتمض أيها القمر عبر الغيوم المتكسرة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحين! ذكّرني بالليلة التي هوى فيها أطفالي جميعًا، عندما هوى أريندال القوى، عندما هوت دورا الجميلة!	انهضي يا رياح الخريف! واعصفي فوق المروج المعتمة! أزيدى يا سيول الغابة! واهدرى يا أعاصير فوق قمم أشجار البلوط! ولتسافر أيها القمر عبر الغيوم الممزقة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحين! ذكّرني بالليلة الرهيبة التي قضى فيها أطفالي، حين هوى أريندال القوى، وانطفأت دورا الغالية!

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ لا بالتكرار «انهضى ـ انهـــضى» و «هوى ـ هوى» و «اهدرى ـ اهدرى»، ولا بالجناس الصوتى لبدايات (حروف متحركة خفيضة وحروف ساكنة صاخبة: groves, oaks, walk, through, brok-en)؛ ولم يقاوم «سوار» رغبته فى إضافة بعض الصفات: مروج معتمة، ليلة رهيبة، التى ـ رغم هذا ـ تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الإنجليزى التعجبية. ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التى تتدفق بعنف، والاستدعاء الدرامى لمشهد وحشى يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدةً على قراء نثر «فنيلون» المنســاب والناعم. وســيــقـــرأ «ويرذر» هذا المقطع إلى «شارلوت»[٣٥]، وسيأتى على ذكره «شاتوبريان».

ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالعثور فيه على التدفق الوحشى لشعر بدائى) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنمق، المزدهر فى هذا العصر. وقد أبرز «فان تيجيم» ذلك جيداً:

> لقد قدم نثر مترجمى «أوسيان» الأوائل ـ بشكل عـام ـ الصـرح الأهم، الذى يمكن وضـعـه كنقيض للشكل الشعرى الذى يبحثون عن تجاوزه بوعى أو بغير وعى، فهو ـ بإيقاعه المتنافر، وأسلوبه الجديد، والجرئ، وتفككه ـ يتناقض، تماماً، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين[٣٦].

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض ـ فحسب ـ مع نظم الشعر، بل مع «النثر الشعرى» للعصر؛ فيكفى أن نقارنها بالفـتـرات المتكلفـة لمقلدى «فنيلون». ويمكننا القـول إن ترجمات «تورجو» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك فى سياق تطور النثر الشعرى، أكثر من ترجمة «لى تورنور» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً ـ بالنسبة إلى المترجمين الأوائل ـ أنهم لم يتناولوا مجمل «الأعمال الكاملة» لـ «أوسيان» (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولا)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر مقطعاً»، هى التى نشرها ـ أولاً ـ «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيجيم»:

> إن طراز «أوسيـان» لا يُحتـمل، إطلاقـاً، إلا فى القصائد القصيرة شديدة البساطة، التى تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى.[٣٧]

وسيتخلى هذا المفهوم ـ نتيجةً لذلك ـ عن مكانه لـ «مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندمـا نشـرت «فـينجـال Fingal» فـى سـتـة أنـاشـيـد لماكـفرسـون فى إنجلترا (عـام ١٧٦١)، وفى فرنسـا (عام ١٧٦٢)، لم يتـرجم «سوار» الـ «فـينجـال»، وفـضل نشـر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة[٣٨]، فى جورنال إترانجيه. وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة ـ التى نشرت فى (جورنال إترانجيه) ـ هى التى عرَّفت القارئ بمؤلفات «ماكفرسون»، فى مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً؛ وهى التى لاتزال ـ حتى اليوم ـ تثير فينا الانفعال الشعرى، فى حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة، وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعرى لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً ـ التى كان حضور الغنائية فيهـا أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف ـ كان من البداهة إلى حد أنها لم تنل بعمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة ـ بسبب طولها نفسه ـ عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب، عندما كنت نائماً».* والجدير بالملاحظة أن «ماليه» ـ وهو يترجم أشعار «إيدا» نثراً ـ كان يختصرها عموماً، وكان «لو تورنور» ـ فى تعديله (إلى أقصى حدٍّ، ربما) من «ليالى» «يونغ»، يقدمها للقارئ الفرنسى بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث

* باللاتينية فى الأصل.

كل «ليلة» إنجليزية تزوده بعدة «ليالٍ» فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للنصوص الملحمية، كان «تورجو» و«سوار» يحذفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو حادة الدرامية، ليشكلا منها كُلاً، ووحدةً إيحائية[٣٩]. هذا الاختصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذي جعل هذه الترجمات تختلف - جذرياً - عن الـ «روايات» و الـ «ملاحم» المكتوبة بالنثر الشعرى، التى لا تنتهى غالباً، والمستفيضة دائماً. وقد قال «سوار» عن «شكوى كولما»[٤٠]:

> من الصعب العثور - فى أية قصيدة - على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر فى مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعاً، وأكثر سرعة: إنها دراما كاملة.

ولم يكن عبثاً - بالتأكيد - بالنسبة إلى المؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة فى الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركّزوا - على نحو كاف - نصاً ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين. والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما ستخرج - فيما بعد - من «أوسيان»: إنها الترجمات المستعارة لكل من «بارنى» و «شاتوبريان» و «أوجين هوجو». و«ميرميه»، مؤلف «جوزلا Guzla»، ألن يصبح - هو أيضاً - من المعجبين بـ «أوسيان»؟[٤١].

وسيقال كيف يحدث أن يمارَس تأثير «أوسيان» بـ «أثر رجعى»، فى حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات "Idylles"» النثرية، محاكاةً لجيسنير؟[٤٢] ذلك - تحديداً - لأن تطور اللغة الشعرية - الذى بدأته ترجمات «أوسيان» - كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يرتكز على حركة تحرر ثقافى أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية. وإذا ما كان النثر قد بدأ يصبح أداةً شعرية، فما كان لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما تشترك معها القوى الجديدة تماماً، والبالغة التعقيد.

تحرير اللغة والتجديد الشعرى فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من النثر: النثر الخطابى، «الغزير» الموروث من القرن السابع عشر، الذى طمع - بعد «تليماك» - فى أن يصبح نثراً «شعرياً»، من خلال إثراء نفسه بالنعوت، والتوريات، والصياغات المتجانسة. والنثر الوجيز الرخيم أبداً والذهنى تماماً، النثر الخالص فى النهاية[٤٣]، نثر «فولتير» و«مونتسكيو». ومع «ديدرو» و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد «لغة العاطفة»[٤٤].

وبالنسبة إلى «ديدرو» (المترجم المتحمس - هو أيضاً - لمقاطع «أوسيان» الغنائية الأولى)[٤٥]، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات ينبغى ألا تستجيب لقواعد خطابية متحذلقة، ولا أن تنتج «انسجاماً» شكلياً صرفاً؛ بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقاً. ونعلم أن الإيقاع - بالنسبة إليه - «مستلهم من الذوق الطبيعى، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها..». وأيضاً، فإن «الانسجام الحقيقى لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التى انبثق منها»[٤٦].

والكاتب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرهفة»[٤٧]، ما كان ينبغى البحث عنه بعيداً: فـ «هلوييز الجديدة Nouvelle Heloïse»، التى ظهرت عام ١٧٦١، جددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائى. ولم يعد هذا النثر الموسيقى يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية المتنوعة على انسجامها، الفاترة أو الحارة بالتناوب، قادراً على استحضار مشهد ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساس ما. فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقى الذى يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق فى الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر نثر؟»، هكذا تساءل «روسو» فى إحدى كراساته[٤٨].

والشيء المذهل ـ حقًا ـ هو أنه، عبر طريق النثر، تمت العودة إلى أصول الشعر العميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك الشعراء»، ذلك ما يرصده «ا. موبخلون»[٤٩]. أهو عجز عن نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، «روسو» و «سينانكور» و «شاتوبريان»؟ إنه ـ بدون شك، أيضًا ـ النفور من نظم الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن «ديدرو» الوحيد الذى أراد تحرير الإنسان النابعة من القيود التى تفرضها القواعد والأعراف الأدبية[٥٠]؛ فالفنان هو صرخة الإجماع، ولا ينبغى أن يتبع إلا الطبيعة، أو ـ بالأحرى ـ طبيعته هو[٥١]. ونصل ـ فى كل المجالات ـ إلى مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هى ـ وحدها ـ التى ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود، مع الانغماس فى أكثر أنواع الإلهام جنوحًا، والدفقات التى لا تنضب. ويكشف المظهر الفوضوى ـ الذى يبدو فى حالة غليان أحيانًا، وإطناب أحيانًا أخرى ـ لأعمال «ديدرو» و «روسو» عن كراهيتهما الشديدة للإلزام. لكن هذا التكوين السقيم، وهذا الأسلوب الذى لا معيار له، هما على طرفى نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذى تطالب به قصيدة النثر: فالشكل ـ هنا ـ شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط لحدود معينة. وما الذى سيقال ـ عندئذ ـ عن البلازما غير العضوية التى ستتكون داخل أسرار بعض «النفوس المرهفة» المهيأة ـ سلفًا ـ للاستفاضات اللفظية.

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفى ما قبل الرومانتيكية، هو ـ فى الواقع، وبشكل خاص ـ الذائقة الجديدة الشخصية للغنائية، وإعادة إدخال هذه الـ «أنا» فى الأدب، وهو ما سيفضى إلى التخلى (النسبى) عن الرواية والملحمة، لصالح أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. وسيسعى النثر إلى ترجمة حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه إلى حكى الأحداث الجسام أو الروائية: وبقدر ما ستتكلم الروح ـ دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية ـ بقدر ما سيجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

من الروح ينسال الشعر [على ما يكتب «ا.موبخلون»[٥٢]]. بشكل طبيعى، ومن حيث لا يُبذَل أى جهد من أجل الوصول إليه، فى خبيئة السير الذاتية، فى كل كتب الرحلات والاعترافات، حيث تنعكس الانفعالات المعيشة، وأخيرًا فى كافة الأنواع الأدبية التى تزدريها الكلاسيكية المستعارة، فظلت ـ بهذا الازدراء ـ حرة.

نشهد ـ إذن ـ هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن ناحية، يتواجد الشعر الحقيقى فى الاعترافات، والمذكرات الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، ودون صياغة متعمدة؛ وهى التى لا يمكن اعتبارها ـ بالتالى ـ أشعارًا. ومن ناحية أخرى، ففى كل مرة يزعم الكاتب كتابة عمل فنى، فإن طغيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات الأسلوبية، يجمد أو يستنزف أى شعر، شعر بلا قصائد، وقصائد بلا شعر. ولن أقول فى ذلك سوى بضع كلمات، طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التى سيمكن فيها ـ أخيرًا ـ بلورة قصيدة النثر الحقيقية[٥٣].

وتميل الاعترافات والسير الذاتية ـ نظرًا لطولها ـ إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا ـ بالمقابل ـ أن نقتطع من «المذكرات» مقاطع تتاخم القصيدة، فى غنائيتها الداخلية، وتدفقها، وهو ما فعله «ا. موبخلون» مع «يوميات» لوسيل لاريدون ـ دوبليسيس[٥٤]. والإيجاز والطبيعية نادران ـ والحق يقال ـ فى حقبة اعتقد فيها أتباع «روسو» بأنهم ملزمون ـ حتى فى أحلام يقظتهم الخاصة ـ بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطناب والمبالغة: «أحلام يقظة» مانون فيليبون ـ مدام رولان فيما بعد ـ نموذج للأسلوب المتكلف ويزيد من تكلفة آثار الأسلوب المتسامى المتشبه بالكلاسيكى، والذى سيربك لغة الشعر حتى المرحلة

الرومانتيكية. وما الحديث فى «أحلام يقظة غابة فنسين» إلا عن «التألق الشجى للزهور»، و «ظلال الغابات الضاحكة»، و «خرير الموج الجذاب»[٥٥]. وتكشف رسائل «مانون» الشابة الادعاء نفسه، وانعدام الطبيعية نفسه[٥٦].

ومع ذلك، يحدث أن يظهر الشعر فى رسالة ما، لأنها - تحديداً - أقل تكلفًا: فحدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته إلى مستوى الغنائية الحقيقية[٥٧]، وكذلك الرسالة الأخيرة التى بعثت بها «كاميل ديمولان»[٥٨] من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هوديتو». والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشته «هلوييز الجديدة»، وأشاع فى الأدب موجات من الغنائية والعاطفة. ألا تساهم رسائل «ورذير» (١٧٧٤) - الموجزة فى غالبيتها والمنغمة جيداً، بل التى أحيانًا ما تشكل نوعًا من المقاطع[٥٩] - فى تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد «سينانكور» - عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل «أوبرمان» الزائفة، من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»[٦٠]، كى يعارض، بشدة، كليشيهات الأسلوب الكلاسيكى المستعار: «طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه»[٦١]، وكى يقترح «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»[٦٢]، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعريا بنفس جرأة تعبير «أصوات صامتة للأشياء»[٦٣]، أو «اللحن العذب لأرض تشهد الغروب»[٦٤]. هكذا يخترع «سينانكور» - أكثر من «روسو»، وربما بقدر «شاتوبريان» أسلوباً رمزياً «تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادى بالعالم الروحى»[٦٥]. ونهج الفن - هنا - ليس سوى شكل لاعتقاد عميق فى «انسجام عالم إلهى خفى فى صورة عالم مرئى»[٦٦]. وهكذا يساهم «سينانكور» فى خلق أداة شعرية جديدة، سيستغل «شاتوبريان» - إمكاناتها بعبقرية: أعنى النثر الغنائى، الموسيقى، الإيحائى. ولكن هذا النثر الذى ينساب ويتدفق بحرية فى التأملات، وأحلام اليقظة[٦٧]، والمراسلات، لم يعثر - بعد - على القالب الذى يصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

وها هو - الآن - الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذى لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة. إنها الـ «قصائد» التى لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغةً من كل شعور حقيقى: مثل القصائد النثرية الثلاث التى ألفها «لوسيل دى شاتوبريان» فى كومبورج، بين عامى ١٧٧٦ و ١٧٨٦ التى يقول «ر. دى جورمون» عنها: «لا توجد - هنا - أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب»[٦٨]. ورغم أن ذكرياتنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا «الجمال المميز المنزوى، العبقرى، والبائس»[٦٩]، فإننا لا نستطيع - على وجه الإطلاق - التأثر بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلى تماماً، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تُجمد الإلهام بتلك اللفتات «إلى القمر»، و «الربة العفيفة»، النقية «إلى حد أن ورد الحياء» لا يمتزج بأنوارها... ونحتاج إلى عينى «رينيه» كى نرى - فى هذه الصفحات - بالإضافة إلى «الأناقة، والطلاوة، وأحلام اليقظة» - «حساسيةً فاتنة».

ونشهد الفشل نفسه فى المقطوعات الأكثر إحكامًا فى هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، وبتأملات حول أكثر الموضوعات تنوعًا، إلى حد أن أسماء «سباستيان مرسييه» بسخرية «قبعتى الليلية»[٧٠]. فالشعر يهرب بقدر سعيه إليه، وهو - مع ذلك - غائب فى توزياته، على طريقة «دوليل»[٧١]، كما فى تنبؤاته المهيبة. ويستنتج «إى. اجلى» - الذى درس قصيدة «أسى»، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هى موضوعات رومانتيكية سيمنحها الشهرة «شاتوبريان» و «لامارتين» - أن «هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «تأملات»، تبدو «ذات إثارة مفتعلة نوعًا ما، ولفظية بشكل خاص»[٧٢]. وسيتم تفضيل «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Campagne»[٧٣]، حيث يستدعى «مرسييه» - بتوفيق مؤكد - «الشعور الشهوانى لحلم يقظة غير محدد» على حافة بحيرة. لكن «سباستيان مرسييه» يستحق التنويه باعتباره رائداً فى تاريخ قصيدة النثر، فى قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم - منذ عام ١٧٦٨ - فى «أحلام ورؤى فلسفية» (التى جمعت

معظمها فى «قبعتى الليلية») نماذج لـ «رؤى» قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سنجده فى «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، فى فرنسا، عند «نودييه» و «رابيه» و «لامنيه» (ولن نذكر الشعر العروضى، وتأثير «مرسييه» المرجّح على «هوجو»[٧٤]). وفيما بعد، أعلن ـ بقوة ـ فى مقدمة «توليدات Néologie» عن الآفاق التى يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده[٧٥]:

> النثر ملكُنا، ومسعاه حُر وعلينا أن نُرسخ له سماتٍ أكثر حيوية . إن كُتّاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماما.

ويبدو أن «مرسييه» ـ العاجز عن تحرير اللغة بنفسه ـ يدعو كُتاب النثر إلى التمرد على «الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية»، التى يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها[٧٦]، والتى عانى بنفسه من ضروراتها.

ولم يكن طراز «الترتيلة» ـ التى كانت وقتئذ فى أوج ازدهارها ـ هو الذى سيقود إلى التجديد المطلوب: «ترتيلة إلى الربيع» من تأليف «مرسييه» نفسه، و «ترتيلة إلى الشمس» من تأليف «الأب ريراك»، التى أدى نجاحها إلى انتشار قصائد عدة على النسق[٧٧] نفسه، «تراتيل» انتشرت هنا وهناك، فى «أنكا Incas» مارمونتيل، وفيما بعد فى/ «ناتشيز» لـ «شاتوبريان». كم من القصائد المتكلفة التى لا تخرج ـ على وجه الإطلاق ـ من إطار النقل، سواء باستلهام «تراتيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «تراتيل» العصور القديمة. هذا الطراز من «القصائد» يظل ـ أكثر من السابقين ـ نمطًا جامدًا، كتبيًّا حيث تمنح اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتسامى، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف ـ فضلاً عن ذلك ـ بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوية Bergeries» النثرية، المستوحاة من «جيسنير»[٧٨]، مصطنعة تماما: «رعاة» من تريانون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هى التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة النثر القصيرة، التى تعالج موضوعًا محددًا. وفى فترات أخرى، وبدلاً من استخدام النثر «المزخرف»، كان الشعر هو الذى يتناول موضوعات الربيع أو البراءة. ومن المفيد ـ أيضًا ـ الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» ـ نفسه ـ سيحكم عليه «الأب بارتيليمى» بأنه «مطنب» و «ممل حتى الموت»، كما تقول «مدام ديفان»)[٧٩]، التى تفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عابرة»: ذائقة ليس من الغريب معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»[٨٠]، وأيضًا انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر «سباستيان مرسييه» أنه «لم يعد فى باريس ـ تقريبًا ـ من يقرأ مؤلفًا يتكون من أكثر من جزئين»[٨١]، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها فى (منوعات أدبية) عام ١٧٦٨، أو «روزنامة ربات الشعر» و «غزليات» التى تحاكى «جيسنير». وأن تكون هذه المقاطع القصيرة ـ فى غالب الأحيان ـ ترجمات أو محاكاة، لهو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة النثر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيدًا من التنوع والتصوير. ويفسر «جيسنير» ـ خلال ترجمته «الجرة المحطّمة» لـ «هوبير» ـ لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» ـ أى «جرة»، وليس «كأسًا» أو «وعاءً» ـ بدلاً من «كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمة، تتنافر والمعنى»[٨٢]، وتحفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التى تفرضها تقاليد اللغة «الشعرية» الفرنسية فى الترجمة. فالفرنسيون «يملأون ـ بالمصطلحات المجردة والجافة والبكماء ـ لغةً لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرنانة» (أى الشعر)[٨٣]. فكيف يمكن

أن تنقل إلى اللغة الفرنسية التعبيرات الخارجة عن المألوف، وصور «يونغ» الجريئة؟ يتساءل مترجمه «بيسى»[٨٤]: «إن لغتنا لا تحتمل مسموحات كهذه؛ ورغم هذا، كيف نعبر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟». لكن، يمكن أن نجيب ـ على وجه التحديد ـ بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية: فنحن نعانى من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستخدمه لحساب شعر بدائى، أو على الأقل ـ أجنبى[٨٥]. ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع والصياغات الشاذة باعتبارها «يخنة» كثيرة التوابل، غرائبية. وهو ما يوضح لنا ـ سلفًا ـ لماذا اتخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى المقبولة ـ كلها، دون استثناء ـ شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجرأة المؤلف، من أجل أن يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غرائبية.

ومن الطبيعى تمامًا ـ من ناحية أخرى ـ أن يكون الكُتّاب ـ فى بحثهم عن بناء معمارى، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعرى، المهيأ دائمًا لإراقة أمواجه ـ قد فكروا، فى البدء، فى استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة كانت الترجمة لابد وأن تقودهم إلى تبنى هذا الحل البدهى. ويكفى أن نحل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»، وأن نتبنى التناظر فى المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التى تتبقى من قصيدة ما إن تترجم، فتحافظ على وحدتها البنيوية. حينئذ، ندلف فى طريق سيقودنا ـ رأسًا ـ إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «ألويزيوس برتران».

وهذه «التراتيل»، التى شددت على نواياها الشعرية، وهى تنتحل الترجمة[٨٦]، أو تقليد الأغانى المقطعية، كانت تتبنى ـ بطبيعة الحال ـ التقسيم إلى مقاطع. وفى «ترتيلة إلى الموت» (أحد أناشيد «أنكا»[٨٧])، يشكل «الترديد» الإيقاعى لتعبير (موت، مميت) ـ فى نهاية كل مقطع ـ نوعًا من اللازمة المهمة للمعنى ولوحدة القصيدة. ورغم هذا، فإن لغة الهنود المنتحلة، الباردة والمجردة، وإساءة استخدام «الشعر داخل النثر»، بالتعارض مع مبادئ «مارمونتيل»[٨٨] نفسه، تترك لدينا انطباعًا أليمًا بالافتعال. وسنجد مزيدًا من الفن والتصوير فى «ترتيلة إلى الموت» الواردة فى «ناتشيز»، حيث يتذكر «شاتوبريان» ـ رغم هذا ـ لـ «أنكا»، وبشكل خاص «ترتيلة إلى القمر» (التى تدين بالكثير إلى «أوسيان»)[٨٩]. ورغم كل شئ، فطراز «الترتيلة» مثقل ـ بشدة ـ بعبء ديونه للماضى «الكتابى»، وللذكريات العتيقة، من أجل أن يصبح ـ فى اللغة الفرنسية ـ شكلاً أدبيًا أصيلاً[٩٠].

وثمة أصالة أكبر فى الإيقاع وفى صور الشعر الذى يتخذ هيئة «الآيات versets»، المستلهم من «الكتابة»؛ فشعر التوراة الإيقاعى، غير الموزون، الذى استحسنه «فينلون»[٩١] وعلق عليه «بوشو»[٩٢]، قد تمت محاكاته، لحسن الحظ، على سبيل المثال، فى «الكتاب الذى نجا من الطوفان» لـ «سيلفان مارشال»[٩٣] (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين)[٩٤]:

ـ وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة، بين بنات البشر.

ـ إنهن يُغَنِّين برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقًا بحكمة.

ـ إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لا يعرفن إطلاقًا السير مستقيمات[٩٥].

فالإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقدم النكهة الخاصة.

وكان لابد ـ رغم ذلك ـ من الوصول إلى «الأغانى Madécasse» الاثنتى عشرة، التى نشرها «بارنى» عام ١٧٨٧، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولاشك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت ـ ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التى ولد فيها «بارنى»[٩٦] ـ فيما نجده من

سعى الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازى. ولا يخشى «بارنى» تنويع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد الصغيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية، والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها: ها نحن ـ الآن ـ أقرب ما نكون من قصيدة النثر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها ـ دائمًا ـ أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العارى للشّعر الأصلى.

وسنلاحظ ـ فى القصيدة التالية ـ الإيجاز، والتصويرية، وبساطة الأسلوب، وأيضًا وحدة البنية؛ والمقطع الأخير يستعيد الأول، ويختتم الأغنية.

الأغنية الثامنة

كم هو عذبٌ النوم ، خلال الحَر ، تحت شجرة كـثيـفـة ، وانتظار أن تأتى لنـا ريحُ المسـاء بالنداوة.

أيتها النسـاءُ اقتربن. وفيمـا أستريح هنا تحت شجرة كـثيفة ، افعمن أذنـىَّ بنغماتكن المديدة: أعـدن أغنيـةَ الفتـاة عندمـا تجدلُ أصابعُها الضـفـيـرة، أو عندمـا تطرد ـ وهى جـالسـةٌ بجوار الأرز ـ العصافيرَ الشرهة.

فالغناءُ يبهجُ روحى، والـرقصُ ـ بالنسبة لى ـ فى نفس رقة القُبلة تقـريبًا. فلتكن خطواتُكن وانيةً ، وحاكين أوضاعَ المتـعةِ والانغماسِ فى البهجة.

رياحُ المساءِ تقوم، والقمر يبدأ فى التألق ، عبر أشجار الجبال، فلتذهبن ، وأعددن الطَّعام .

ويستخدم «بارنى» ـ بنجاح ـ تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا فى النشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنتهى كلها بالعودة إلى الهـتـاف نفـســه: «ناهاندوف، آه أيتـهـا الجـمـيـلة ناهاندوف!»)[٩٧]، وبدلاً من الترتيلة الملحمية ، والإطناب، يكون «بارنى» أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، ببنائها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة[٩٨]. وبذلك، يظهر بوصفه رائدًا قبل «شاتوبريان» و «أغانيه الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة النثر فى بداية القرن التاسع عشر:

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين ـ نظرًا لتوهج عبقريته ـ فى تطوير القصيدة، أو بالأحرى ـ أغنية النثر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كى يجعل من النثر أداةً شعرية جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن. لكنى أود الإشارة ـ أولاً ـ إلى أنه إن لم يكن قد اعتبر نفسه ـ أبداً ـ مؤلف «قصائد نثرية»[٩٩]، فقد أبدى ـ فى معظم الأحيان ـ نزوعًا غريبًا لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية فى «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذى ينتهى إلى شذرات تشكل كُلاً (بمقدورنا إعطاؤه عنوانين: الربيع فى بريتانى، وابتهال إلى سينتى)[١٠٠]؛ ونقترب من قصيدة النثر. ومع ذلك، فقد عاتب «سانت ـ بوف» شاتوبريان» على التأليف بـ «الصفحات»، وممارسة «نظام القطع الجميلة» التى يوزعها ـ بلا تمييز ـ هنا أو هناك[١٠١]. وحقيقة أن (شاتوبريان) قد نشر قصيدته «ربيع فى بريتانى» مستقلةً فى «الحوليات الرومانتيكية» ـ وهى بالتأكيد عمل بارع ـ تجعل سانت ـ بوف» ـ محقًا إلى حدٍّ ما[١٠٢].

ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا Atala» هى التى بشرت ـ سلفًا، وبشكل خاص ـ بتكوين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها «آلويزيوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» «أوسيان» والتوراة؛ لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة ـ بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية ـ تدين بالكثير للأناشيد، والأغانى العاطفية الشعبية المقروءة فى عصر الترجمات فى العديد من الجرائد، والتى كان «شاتوبريان» يؤثرها دائمًا[١٠٣]. وتقدم أغنيتا «أتالا» الهنديتان (أغنية حب

المحارب، وأغنية أتالا الهاربة[١٠٤]) أسلوبين استخدما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في المزامير والتوراة، من قبل[١٠٥]): الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدةً «دائرية cyclique» متعارضةً مع السير المستقيم أبداً للنثر ـ هذه «العودة الأبدية» هي، في الواقع، من خصائص الشعر، والشعر الذي يغني بشكل خاص؛ والأسلوب الثاني هو اللازمة الغنائية، التي تعود بين كل المقاطع، فتمنح الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر مباهج البيت: (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مآدب آبائهم!).

وستتاح لنا الفرصة لنتحدث عن التأثيرالذي مارسته هذه الأناشيد الهندية على «آلويزيوس برتران»، إضافةً إلى «بردي الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذي استطاع فيه ـ باستلهام أغنية «رينير لوديروج» الاسكندينافية ـ أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعاً فعالاً ووحشياً[١٠٦]. فأية قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفي «بيوس سرفيان» ـ الذي درس، عن كثب نثر «أتالا» ـ أية قيمة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التي يفرضها الإيقاع الطبيعي للكاتب، والبحث عن «التصويري»، وعن «الطابع الخاص»[١٠٧]، ويطرح رفضه لقصائد «برتران» و «بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأناشيد»[١٠٨]. مبالغة مزدوجة كما يبدو: فإذا ما كان حقيقياً أن جهد التقليد يسير ـ في أغلب الأحيان ـ في اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وغياب المتطلبات (الفنية) على أنها قاعدة مطلقة: إن إحكام الشكل، والسيطرة الفنية، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يثير اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال في الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، بحكم تكوينها من مقاطع، لا تنطوي على قيمة شعرية: سيكون دور «برتران» ـ بالتحديد ـ هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها والأصالة والخصائص نفسها التي لقصيدة النظم.

لكن الوقت لم يحن بعد، وسنشهد ـ على النقيض ـ كيف يسير، في أعقاب «شاتوبريان»، عدد لا بأس به من المقلدين: فكل من لم يعد يرغب في الشعر الكلاسيكي، ولا يملك ما يكفي من الأصالة ليخلق شكلاً خاصًا به، سيستعير الإطار المريح للترجمة المستترة، ليغير بالنثر صياغاتٍ وإيقاعات قادرة على المنافسة المنتصرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندري. ومحاولات كهذه ـ تفتقر إلى الأصالة ـ تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلاً ـ منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية ـ لتجديد الشكل الشعري.

والحق إنه في السهل الأدبي الكئيب، الذي يمتد من عام ١٨٠٠ إلى ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم؛ غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة ذات المزاعم «الشعرية» قد أصبح مسلمًا به، على نحو ما يثبته ميلاد (روزنامة النثريين)، التي ستنشر سنوياً ـ من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ ـ «عدداً لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة»، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة في (روزنامة ربات الشعر)، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر: «أليس النثر شقيق الشعر؟»[١٠٩]. ترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها[١١٠]؛ أما الباقي، فخرافات مأثورة، وصور رمزية، وحكايات خرافية، تواصل ـ لسوء الحظ ـ التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لغته الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولا. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر ـ إذن ـ من مثل هذا الأسلوب: «النفس المتّقد لكلب «بروكريس» المشتعل لم يعد يجفف عشب السهل، ولا مثوى الأسماك الفاسد»[١١١] أما أن نرى ـ في هذه القصائد الزائفة ـ ما هي عليه فعلاً، فهو ما يعني الكثير من الطُرف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفي الحقبة نفسها، تجيء «مدام دوستايل» بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانات النثر المتعددة[١١٢]، وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم ـ ربما ـ ناثرونا

الكبــار؛ بوســويه وباسكال وفــينلون وبيــفــون وجــان جاك...»(١١٣) . أما الإيضاحات التى تقدمها ـ فى «أناشيد» كورين(١١٤) ـ لنظرية النثر «المتجانس»، ولغة الانفعالات التى يستدعيها العباقرة»(١١٥)، فتؤدى بنا إلى الابتعاد بما يكفى عن الموضوع: فكورين تتحدث فى «ارتجالاتها» بلغة الخطيب المتصنع، حيث الإيديولوجيا والتشدق بالكلام لا يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفى «بلاد الغال» لـ «مارشينجى»(١١٦)، نجد بضع محاولات ـ فى الأناشيد أو «البردى bardit» النثرى ـ تستلهم، بشكل ظاهر، «شاتوبريان»: هكذا فى «العهد الأول»، «أغنية غاليّة» (السرد الأول)، و «أغنية الشعراء البطوليين» (السرد الثانى)، و «بردى الأحرار» (السرد الثالث)، و «نشيد دانمركى»، الذى يستعيد ـ مرةً أخرى ـ بضعة موضوعات من «أغنية» رينير لودبروج (السرد السادس)، و «أغنية الخطوبة» (السرد العاشر). ويستخدم «مارشينجى» ـ بعد «شاتوبريان» ـ الترتيب فى مقاطع، واللوازم الغنائية (فى «أغنية الشعراء البطوليين»، تتكرر فى نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس الدامية، وتلقى حجر «توتاتى» قَسَمَهم»)، وإعادة العبارات (التى تكرر الجملة الأولى، فى شكل كورس، فى «أغنية الخطوبة»). وربما يكون نجاحه فى محاولاته فى «الأناشيد» المنغمة والتصويرية أكثر من نجاحه فى «نثره الشعرى» ـ ذلك النوع الذى سيصبح، بالنسبة إلى «فيكتور هوجو»، رمزاً بغيضا:

> خُذ حذرك من مارشينْجى ! فالنثر الشعرى
> هو أخدود يرقد فيه العجوز «بيجاز»
> الضامر... تظن نفسك آريل لكنك لست إلا
> فستريس(١١٧) .

ويمكننا أن نفضل على «ارتجالات» كورين التفخيمية، و«أناشيد» مارشينجى المتكلفة نوعًا ما، «شظايا» بالانش التى كتبها عام ١٨٠٨ : فنحن نستشعر مجىء غنائية أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا هذه التأملات حول الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنسانى («فى الأرض ما يشبه أنيناً طويلا يزحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفانين ووصولاً إلينا نحن...»)(١١٨)، حيث تخترقها دائمًا نبرة البوح الشخصى (كتب «بالانش» «شظايا» إثر خيبة أمل عاطفية): «لو إن هذه «الشظايا» الثمانى كانت مكتوبةً بالشعر، بدلاً من النثر [هكذا كتب «سانت ـ بوف»] لأذهل بالانش لامارتين فى إبداعه قصيدة الرثاء التأملى»(١١٩). ويمكننا أن نضيف أن أول «شظية» من هذه «الشظايا» ـ رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً ـ (١٢٠) ـ تشهد على إرادة فنية، تنعكس فى تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية، وتكرارها للتعبيرات:

> لماذا تأتين، يا نسمة الربيع ، وتهمسين فى أذنى بتحية الصباح النهارية ؟
>
> تأتين لى حقًا بأريج الزهور الرقيق ، لكنك نسيت أوهام المستقبل الضاحكة .
>
> لقد عرفتُ أن السعادة نبتٌ غريب ، ينمو فى حقول السماء، ولا يمكنه أن يتأقلم على الأرض . فدعينى، يا نسمة الربيع .

لقد بدا ـ النثر ـ فى هذه الحقبة ـ اللغة الوحيدة الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكى العظيم ـ على نحوٍ مؤكد ـ شكلاً طناناً وجامداً، صالحًا للشعراء الرسميين (ليبران وسوميه وباؤور لورميان)، ومعه أبهة الملحمة، التى ستهزمها أول هجمة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الوليدة ـ فى بحثها عن شكل أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة ـ عن اتجاهين: فمن ناحية، ثمة ميلٌ ما دائمًا ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية، وخاصة «الأناشيد» والـ «ليد lied»(*)، والأناشيد الغنائية

(*) ليد Lied: أغنية شعبية ألمانية.

الشعبية، التى تعددت ترجماتها. وثمة ـ من ناحية أخرى ـ رغبة ثورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولغته. يقود الاتجاه الأول ـ عبر الترجمة والتقليد ـ إلى الأناشيد الغنائية ballade فى نثر منغم؛ وسيقود الثانى إلى تغيير اللغة، وإلى وضع قبعة حمراء على القاموس القديم، وأيضا إلى تحطيم الأطر الجامدة للبحر السكندرى، فى هجمة ظافرة.

وبفضل الفولكلور الذى توافد إلينا عبر الترجمات، نفثت حياة جديدة فى الشعر الفرنسى، الذى أصابته الأكاديمية بالأنيميا؛ إذ تتواصل ـ عام ١٨١٩ ـ (المختارات العربية) لـ «هومبير»، وعام ١٨٢٢ (الأغانى العاطفية التاريخية) وفقًا للرومانسيرو الأسبانى لـ «أبيل هوجو»، وفى ١٨٢٤ (الأناشيد الشعبية لليونان الحديثة) لـ «فوريل»، وفى ١٨٢٥ «الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لإنجلترا واسكتلندا» لـ «فردينان فلوكون» ـ إحصاء غير مكتمل[١٢١]. وهذه الأغانى والأغانى الشعبية الغنائية[١٢٢]، بمقاطعها ولازماتها، وإيقاعها المتميز، وأيضًا بلغتها الحية التصويرية والمجازية، هى النماذج التى ستستلهمها قصيدة النثر فى بداياتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة نثرًا: فكيف يمكن أن يفيد الشعر الكلاسيكى، بزخرفاته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غاليّة، بسيطة أو بدائية؟

وأول مجلة أدارها رومانتيكيو المستقبل كان اسمها ـ ولسخرية الأشياء ـ (لو كونسرفاتور le Conservateur ـ المحافظ). والحق أن نظريات الإخوة «هوجو» ـ السياسية وحتى الأدبية ـ لم تكن تنطوى على أى شئ ثورى بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى النثر، هو ـ بالتحديد ـ الذى يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإنعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان ـ على ما كتب «ج. مارسان» ـ «لا يرتبطون بنظرية ما، فإننا نشعر، على نحو عجيب، بما ينفرون منه: السطحية فى كافة أشكالها، والتبجيل المتحذلق، والخطابية التى عفى عليها الزمن ـ المنتمية إلى مدرسة الإمبراطورية ـ بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحها المتحجر، و «أغاريدها الرخيصة...»[١٢٣]. وهم لا يملكون أيضًا إلا التهكم على (روزنامة ربات الشعر[١٢٤]) البالية، وكل حماستهم موجهة إلى شعر «أوسيان» الذى يضعونه فى عداد أكبر شعراء الملاحم[١٢٥]. وسنرى «أوجين هوجو» يستلهم «أوسيان» ليكتب «مبارزة على حافة الكارثة» نثرًا، مدعيًا أنها قصيدة إرسية Erse: فعالية وإيجاز، وصوتيات خشنة، مثلما هى المشاعر التى عبر عنها، والتى تميز هذه القصيدة التى رأى فيها «سانت ـ بوف» «رمزًا كاملاً لمصير كئيب[١٢٦]».

(وقدم مساهم آخر ـ «لـ . ث . ب (بليسييه)» ـ إلى (لوكونسرفاتور)، اعتبارًا من مايو ١٨٢٠، ترجمات واقتباسات تتألف، هى الأخرى، من مقاطع: «الهولان Lè Hulan» المقتبسة من البولندية، و «الفندى والمسافر Lè Ven-deen et Le Voyageur»، وهى حوارية تقلد عوالم بريتون الواطئة، و«مقبرة لوبان»، إلخ[١٢٧]. ورغم أنه فشل ـ جزئيًا ـ فى بحثه عن الطابع المحلى، وتخلص ـ بصعوبة ـ من المفردات «الشعرية» لذلك الزمن («برونز معابدنا»، «مصير كئيب»، «حماسة ورعة»)، فثمة ـ على الأقل ـ جهد البناء والاختصار فى مقاطعه، ونهاية «الهولان» ذات إيجاز دال:

> ألقى بجسده فى نهر مجاور. وفى اليوم التالى، منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، ولكن النهر ـ خلال الليل ـ كان قد تابع مجراه نحو البلطيق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة فى (ربة الشعر الفرنسية Muse Française)، التى أعقبت (لوكونسرفاتور) و أصبحت «مقر قيادة الرومانتيكيين»[١٢٨]. وفى ١٨٢٢، يطلب «أ. ديشام» ـ «المساهم المنتظم الوحيد، والمدير الحقيقى، فيما يبدو»[١٢٩] ـ من الشعراء ألا يقلدوا الكلاسيكيين دائمًا، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة «من ملحمة هومير إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية»[١٣٠]. ويلح «هوجو» ـ من جانبه ـ على الفكرة الخصبة التى تفيد

فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التي تعكسها: إنها تتلاشى «مع الأجيال التي عبرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من العبث أن «يحاول عدد محدود من ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبي المخزون للقرن الماضي»(١٣١). ونتعرف - أيضاً - على فكرة التطور التي عبر عنها «ستاندال» - في الفترة نفسها - في كتابه (راسين وشكسبير): وستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسي، لأنه (وكما يكرر في عشرين شكلاً مختلفاً): «لم يعد البحر السكندرى على الأغلب - في أيامنا - إلا ستاراً للبلاهة»(١٣٢)، ويمنح الوزن الشعرى استخدام الكلمة المحددة، والعبارات الملائمة(١٣٣).

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد («تأملات» لامارتين، و «الغنائيات» و الـ «شرقيات» لهوجو، حافظت - في عمومها - على الأشكال الكلاسيكية. ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقعة أطر البحر السكندرى، فسيطرح - مرة أخرى - التخلى عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر، لصالح النثر. والأدب الجديد (مثل ما أبدعه شاتوبريان ودى ستايل ولامنيه) - على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤(١٣٤) - هو من عمل (كُتاب النثر). ويضيف «أ. د يشام»(١٣٥): «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقى قد غزا فرنسا عبر النثر». ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن «النثر - الذى لا يعوق مسيرته شئ، أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أو يحصر تأثيره - يبدو أكثر جدارةً بالاستسلام لدقة الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر». (ذلك ما نقرأه في «المجلة الفرنسية»، في يناير ١٨٢٨)؛ وبالنسبة إلى الآخرين، مثل «أ. ديشام» - الذى يمكن اعتبار مؤلفه (مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية) بياناً للشعر الرومانتيكى - فلا يجب التخلى عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة «شينييه»، الذى «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدى enjambement، وهذه الأشكال الإضمارية وذلك المظهر الفنى والحيوى، بعد أن فقد كل أثر لهم تقريباً(١٣٦)». «وهكذا، يُعاد إلى الشعر الفرنسى «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجرئ، والتصويرية»؛ وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتور هوجو». لكن «هوجو»، إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراما الشعرية(١٣٧)، في هذه الفترة، فإنه كان - بالأساس - مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، في الواقع، «لا يكمن في شكل الأفكار، لكن في الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال في عام ١٨٢٢(١٣٨). وسنصل - عام ١٨٢٩ - إلى مقدمة «شرقيات» الشهيرة:

ليمض الشاعر حيثما يريد، وليفعل ما يحلو له،
فذلك هو قانونه. وسواء أكتب نثراً أم شعراً،
نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك
رائع. فالشاعر حر.

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق، إذ «لا يوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن؛ إنه العبقرية»(١٣٩) وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكى، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئاً لصالح الشعر، سواء أكان نظماً أم نثراً. فأية محاولة - بهذا المعنى أو ذاك - لا يمكن إدانتها مسبقاً.

كان الشعر - إذن - يبحث، في فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر (حوليات رومانتيكية) - من عام ١٨٢٣ إلى ١٨٣٦ - وبلا نظام، أشعاراً ونثراً: كانوا يمارسون فيها - بالنسبة إلى النثر - نظام «المقاطع» (لـ «شاتوبريان» و«ماشينجى» و«لامنيه(١٤٠)»)، التى سيكوِّنون منها - حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ - «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»؛ وهو ما سيؤدى إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة والموزونة جيداً، التى تشكل كُلا واحداً. وإضافةً إلى هذه «المقاطع»، المنزوعة من أعمال أكثر طولاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية فى أغلبها) ترتبط - الآن - بطراز قصيدة النثر: ترجمة «الصياد» لجوته،

و «أغنية مورلاكية»* و «قصائد عاطفية إسبانية من المور»، ومقطوعات لـ «بليسيه»[141] و «ألفونس رابيه»؛ وفي عام ١٨٣٠، «الكوخ القش» لـ «برتران». وفي حوالي عام ١٨٣٠، سنجد ـ في الدفاتر التذكارية التي انتشرت موضتها (مثل «الألبوم الأدبي»[142] أو «الدفتر التذكاري الفرنسي»)[143] ـ مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى ـ أيضاً ـ أن أول ناد رومانتيكي قد التف حول «نودييه» حوالي ١٨٢٤: «نودييه» الذي سيشن الهجوم ـ في مجلد عام ١٨٢٨/١٨٢٧ من (حوليات رومانتيكية) على القافية والوقفة[144]، والذي قام ـ في (تأملات الرهينة) (١٨٠٣)، وفي (أحزان) (١٨٠٦) ـ بمحاولات في «النثر الشعري»؛ وها هو يؤلف قصة رائعة أدبياً من النوع «السوداوي»، وتجربةً غريبةً في البناء الشعري والرمزي، في الوقت نفسه ـ أقصد «سمارا، سمارا»[145]، حيث الرؤى العذبة أحياناً، والمرعبة أحياناً، تمتزج وتترابط، تختفي وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوي ـ أيضاً ـ على استهلال وخاتمة، تستدعي بناءها في مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

> آه، كم هو عذبٌ يا «ليزيديس» أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذي ينقضي في أبراج آرونا، قد دق منتصف الليل، كم هو عذبٌ أن آتي لأقتسم معك الفراش الذي ظل وحيداً طويلاً، والذي حلمتُ بك فيه طوال عام! أنت لي، يا «ليزيديس»، والعفاريت الشريرة التي كانت تقسم نومك العذب؛ نوم لوريتزو لن تخيفني أبدًا بهيبتها!

وينبغي أن نضيف أنه بعد «سمارا» ـ التي نُشرت باعتبارها سرداً مترجما عن «السلافية» ـ[146] ترد ثلاث قصائد سلافية أيضاً، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كرواتية أصيلة، في حين أن الأولى ـ «سبالاتان بك» ـ هي ابتداعٌ صرف من «نودييه»[147]: تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، في نثر «يأخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغرائبية حجةً قوية، إلى حدٍّ ما، على أصالة العمل كله.

وتقودنا حيلة «نودييه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهي قصيدة «مريميه» ـ «جوزلا» ـ المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان من الأناشيد الغنائية «الإلليرية -Il lylyriques»* (والمكتوب في ١٥ يوما، كما يقول «مريميه»!)، بعد قراءة «رحلة إلى دالماتي دي فورتيس» (الذي سبق أن استخدمه «نودييه») باستخدام نثر استطاع علاَّمة ألماني التعرف فيه ـ كما يبدو ـ على «وزن الأشعار الإلليرية»[148]؛ حيلة بارعة تماماً ـ مع ذلك ـ تستعيد تقنية ترجمات قام بها «فوربيل» و «لوييف فيمار» و «نيمبوسين ليمرسميه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصية الغرائبية، بل حتى الأدوات النقدية نفسها[149]. لكن ما يهمنا من هذه المعارضة ـ على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق في طبعته ـ هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف لـ «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفائيين** و المتصنعين، «ما هو العنف، والفظاظة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضاً شجاعة الجنس الإنساني»[150]. لقد أشاع «مريميه» في الفن مشاعر أكثر عنفاً، ومنحه تعبيراً أكثر جرأة. ويظهر «إيفانوفيتش» ـ عبر مقارنات عدة صادمة[151] ـ كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و «يزيل» عن النصوص المستمدة من «فورتي» طلاء القرن الثامن عشر، فيلغي النعتَ الذي لا نفع فيه، والزخارف التقليدية. إيجاز، وطاقة، وتصويرية، وعديد من المزايا «الرومانتيكية» التي تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد: ويمكن القول إن «جوزلا» قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

---

* نسبةً إلى «مورلاك Morlaque»، وهي منطقة في بلجيكا.

* نسبةً إلى «إلليرى Illyrie»، الاسم القديم لمنطقة شمالي البلقان.

** Purists الصفائيون: من يتكلمون الحرص على صفاء اللغة ونقائها.

وبنية هذه «الأناشيد الغنائية» لا تقل أهمية. فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبى الصربى الكرواتى قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «إيفانوفيتش»)[152]. ولا يقل عن ذلك دلالةً أن نرى «مريميه» وقد استخدم ـ بكثرة ـ التنظيم فى مقاطع والمصحوب، فى الغالب، باللازمة: هكذا فى «نشيد الموت» الذى يدين، بلا شك، لقصيدة «بورجيز» الشهيرة «لينور»، بلازمتها المتكررة، ثلاث مرات: «وداعًا، وداعًا، مع السلامة! هذه الليلة القمر فى اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة!»[153]. إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان فى مقطوعات «مريميه» الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون «عاشقة دانيزيش» من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء («أعطانى أوزاب خاتماً ذهبيًا مرصعًا، وأعطانى لوديمير قلنسوةً حمراء مزخرفةً بالأوسمة، لكنى أحبكَ، يا دانيزيش، أكثر منهم جميعا»[154]؛ وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول ـ فى شكل لازمة ـ فى نهاية كل المقاطع التى تتتالى[155]، ويتم ضبط وزن «البـاركـاروللى»* بالعودة المنتظمة لكلمتى «بيسومبو، بيسومبو!» اللتين يفترض أنهما تؤكدان فى اللغة الإلليرية الحركة المنتظمة للمجدافين[156]. فهنا ـ بالطبع ـ ثمة محاكاة لأسلوب الأغنية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التى تتوافق مع استعادة اللحن نفسه؛ لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفى عنا جهد «مريميه» الواعى لمنح «أناشيده الغنائية» شكلاً وبنيةً فنيين.

وفى عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب «النشيد الغنائى Ballade» ذى المقاطع الموجزة تمامًا، والمحكمة البنيان، ولم يعد باقيًا سوى أن يصب فيه محتوى شعرى أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تحل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء أكانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى حوالى عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جاسبار الليلى Gaspard de la Nuit» عام ١٨٣٠. لكننى أود ـ قبل تناول مبدع قصيدة النثر ـ أن أستعيد كاتباً آخر، التزم الطريق نفسه تقريباً، فى الفترة نفسها، واكتشف ـ من جانبه، رغم موته المبكر ـ صيغةً مبتكرةً لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كافياً.

ألفونس رابيه

نشرت (حوليات رومانتيكية)، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ «رابيه Rabbe»: «السنتور»، مترجمةً عن مخطوط يونانى، و «خنجر العصور الوسطى»، مترجمةً عن مؤلف مجهول. فالأمر يتعلق مرة أخرى ـ إذن ـ بترجمة مستعارة؛ فهاتان المقطوعتان ـ إضافةً إلى «المراهقة» أو «الطوفان» المستمدة من نقش جنائزى قديم[157] ـ منظومة فى مقاطع، وأسلوبها لايزال «كلاسيكيًا» وتقليديًا: «تستطيعين أن تبوحى بمفاتنك إلى لعبة الأمواج»[158]، «تخلَّى عن اهتمامك اللامجدى بزينتك»[159]. ولا شك أن الميل إلى الهيللينية ـ التى تلهم غالبية هذه المعارضات ـ تشوه تأثير «شينييه»، الذى كان ناشره «هـ. دى لاتوش» واحداً من أوائل أصدقاء «رابيه» الباريسيين. وفى «السنتور»، كان «رابيه» لايزال يذكر شخوص السنتور التى رسمها «شينييه» فى «الأعمى»، وبشكل خاص فى «اختطاف أوروبا» (يبدو مريبًا ـ بالمقابل ـ أن يتذكر «م. دى جيران» رابيه، أثناء كتابته «السنتور»، الذى يحمل مغزىً آخر مختلفاً تماماً).

ولو لم يكتب «رابيه» هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئًا جديدًا ذا بال. ولكن ينبغى ـ أولاً ـ أن نضم إليها «خنجر العصور الوسطى»، وخاصةً «الغليون»، التى يتسم مفهومها ـ إن لم يكن تفنيدها ـ بأنه أكثر تفرداً. ففى «الغليون» حداثة غريبة فى الأفكار والنبرة: «آه يا غليونى! اطرد، وأبعد هذه الرغبة الطموحة والمشؤومة للمجهول والغامض»[160]. إن نغمةً كهذه ـ

* أغنية ينشدها بحارة «البندقية» فى إيطاليا.

جديدةً في عام ١٨٢٥ ـ تقرب «رابيه» من القارئ المعاصر: «سأم الحياة»، و «الحلم بما لا يكون»، والنفور من الآخرين ومن الذات[١٦١]؛ إنه الشعب من الحياة، الرومانتيكي والبودليري. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ حزينة» لنهاية وجود أليم[١٦٢] تذهلنا بعنفوانها الكئيب، بغنائيتها التي يجعلها اقتراب الموت غنائية يائسة:

أيتها الآلهة! كم تغير المشهد من حولي! كم في هذه اليقظة من أحزان وأهوال! كنتُ قد غفوتُ على حافة الهاوية: وأفتح عيني لأرى نفسي غريقًا في أعماقها:

قوة، وجمال، وشباب، إذن فكل شئ ضاع.[١٦٣]

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوي[١٦٤]، إنما هي ـ والحق يقال ـ تأملات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدي به إلى الخضوع للتعبير الصادم، والصراخ الذي يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة النثر» التي تعتبر نفسها كذلك (مادامت مكتوبةً في مقاطع، وفي نثر متقن). والتي تقع ـ فيما يبدو لي ـ في تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقاطع، والمتأخرة الآن، مادام «رابيه» يلمح فيها إلى «حرارة محرقة» يقول عنها إنها تأكل «أيامي وشبابي[١٦٥]»، والتي ظلت ـ للأسف ـ غير مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوي على إبداع رائع، ملحمي وخيالي في الوقت نفسه، في تلك «الرؤيا» عن مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تحطيمه، ويحافظ عليه دائمًا: «نصب غامض يُجسِّد ـ في الوقت نفسه ـ النصب الكبير المجهولَ من تراكم القرون وأماكن انحدار أحلام اليقظة»[١٦٦]، و «حائط القرون» المنصوبة على عتبة «أسطورة القرون»[١٦٧]. وكيف لا يستدعي ـ فيما يخص المثالَين ـ الذين يزخرفون مستودع العظام الغريب («جرائم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التي كان بعضها بشعًا في دمويته: المعارك الدامية، والطواعين، والمجاعات»)، و«حائط القرون» حيث تميز عين «هوجو» البصيرة:

المصائب، والآلام، والجهل، الجوع،

الخرافات، والعلم، والتاريخ...

أو ـ فيما يخص موجز التاريخ العالمي، الذي يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» ـ («غرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد»)، و «انحدار أحلام اليقظة»؟

... والقارات الكبرى، الممتلئة بالضباب، الخضراء أو الذهبية، تلتهمها المحيطاتُ الكبرى بلا انقطاع...

... صوت العالم الجديد قديم قدم العالم الغابر.

ـ ولا تبدو المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رابيه» و«هوجو» يدينان ـ معًا بشيء ما إلى التوراة، وربما إلى «س. مرسييه»[١٦٨].

كان «هوجو» صديقًا لـ «رابيه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات «رومانتيكي» و«هوجوي» (نسبة إلى «هوجو»)، على مجاز نثري كُتب قبل عام ١٨٣٠، لهو أمر لافت تمامًا. ونأسف ـ أكثر من ذلك ـ على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح «رابيه» ـ فيما بعد ـ رائداً لنوع سيكون على «برتران» أن يشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماما[١٦٩].

الهوامش

(١) انظر: Histoire du Vers français, Boivin, 1949. وبشكل خاص، في الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلي في «أوكسان» و «نيكوليت») حيث تخلي نبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.

(٢) انظر: Lote, La Déclamation du vers français à la fin du VIIe siècle (Rvue De Phonétique, 1912, t.II,p. 313-363).

(٣) فقد لاحظ ـ عام ١٧٧٠ ـ أنهم في القرن السابع عشر «كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد، الذي كـان نـوعًا مـن الغناء الرتيب -mélopée»، ويضيف: «والواقع أن الشعر يقتضي تلاوته بشكل مختلف عن النثر» (Œuvres, éd. Moland, t.XXVIII, p.303 en note).

(٤) وستعارض الموسيقى ـ هي أيضا، وإن يكن في وقت لاحق ـ الشكل المربع، أي بناء الجمل في مجموعات مزدوجة (٤+٤ أو ٨+٨). (قارن: Dumesnil, Sur Le rythme musical Mercure de France, 16 nov. 1919

(٥) انظر الأب دي بو Réflexions critiques Sur la poésie et sur la peinture,1719,t.III.

(٦) L' alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, Hachette, 1907.

(٧) ذكره «مورنيه» في : Œeuvres, t. XI, p.250 ؛

L'alexandrin français....p. 33

(٨) La déclamation du vers français à la Fin du XVIIe siècle (Revue de Phonétique), 1902, p. 330.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قاومت ـ في العصر نفسه ـ الطغيان الإيقاعي لألحان الأوبرا، ومالت إلى تقريب جملتها الموسيقية من لغة الكلام: وسترتبط جملة الأوبرا الملحنة، التي أبدعها «لوللي» بمعنى الكلمات، وستتعلق ـ بأمانة ـ بمقاطع الكلام (في حين أن الإيقاع الموسيقي ينتصر، في اللحن، على التعبير). ويقول «لوللي»: إن جملتي ليست إلا للنطق بها. (انظر R.Rolland, musiciens d'autrefois, Hachette, 1917, notes sur Lully,III,p.152) وهكذا لم يعد الشعر وحده هو الذي لا يغني الإنشاد الرتيب، بل وقفت الموسيقى نفسها ضد التماثلات الإيقاعية والأشكال الثابتة.

(٩) إنها النتيجة التي يصل إليها «د. مورنيه» وهو يبحث في مسألة القواعد في القرن الثامن عشر (La Question des règles au XVIIIe siècle) (Revue d'Histoire Littéraire de la france,1914). وإذا ما كان احترام القواعد قد استمر طويلاً، فذلك ـ بوجه خاص ـ لأن «العبقرية المجهولة» القادرة على أن تفتح «بضربة واحدة الطرق الجديدة التي ستنوع من قواعد الماضي» لم تكن قد ظهرت بعد (3e Partie, p. 617).

(١٠) وهكذا، يريد «دي لوبغ» إلغاء الشعر المقفى (Raisonnements hasardés sur la Poésie Française, 1737) ويرصد «الأب بريفو» ـ في «الحسنات والسيئات» ـ عينة من الشعر غير المقفى، في أبيات «موزونة»، وذات أطوال متنوعة (1735,t.VI,p.68).

(١١) ارجع ـ في هذا الموضوع ـ إلى مقالة ج. دوري M.-J.Durry حول قصيدة النثر Poème en prose (Mercure de France) 1er Février, 1937.

(١٢) Fénelon, Télémaque,éd. Des Grands Ecrivains de France, 1920; Introduction, p.XL.

(١٣) حول هذا الشخص العجيب الذي كتب عدة قصائد غنائية نثرية، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من R) ميتريدات «Mithridate» نثراً كي يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «ديبون» Houdar de la Motte (1988).

(١٤) «كتابتنا تمتلئ بالشعر في المواضع التي لا نجد فيها أي أثر للنظم» (Lettre à l'Académie, ch. V, Projet de poétique).

(١٥) Lettre ch.v.

(١٦) Le Nouvelliste du Parnasse,1734, t.I, p.198.

(١٧) مثل «لاموت» أو «الأب دي بو» في «بحث حول الشعر الملحمي».

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد توصلوا ـ خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة ـ وإن يكن عبر طرق متعارضة، إلى النتائج نفسها التي توصل إليها من أدانوا ذائقتهم باسم السمع والإحساس، مثل «الأب دي بو».

(١٨) Fénelon au XVIIIe Siècle en France, Hachette, 1917.

(١٩) قارن Chérel, La prose poétique française, l'Lrtisan du livre,1940. وانظر ـ في الكتاب نفسه ـ حول النثر الشعري لهذه الفترة، صفحات ص. ١٦٦ ـ ١٨٣.

(٢٠) D'Escherny,Œuvres, 1811,t.II,p.270.

(٢١) «خطاب إلى الأكاديمية»، الفصل الخامس: «أريد جليلاً مألوفا، شديد العذوبة والبساطة، وأن يميل كل واحد إلى الاعتقاد بأنه كان سيجده بلا عناء...».

(٢٢) Le Pour et le Contre,1735, t.VI,p.81.

(٢٣) التي عرضها ـ بشكل خاص ـ في «منوعات» Variété III, Gallimard,1936, p.63.

(٢٤) «إعلان مبادئ «مترجمي الشعر» Profession de foi pour les traducteurs de poésie, Yggdrassil, 25 juin 1937. وهناك رفض مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعا لأطروحة قام بها

«رنيللي» في «قصيدة مفتوحة وقصيدة مغلقة» (Poésie ouverte et poésie fermée) **Cahiers du sud**,1947 والشعر المفتوح هو ذلك الذي «يتحرر ويستغني عن الكلمات، التي لا تزول ولا تبطل وهي تهاجر من لغة إلى أخرى، وعندما تقدم في اللغة الخام، لا تكف عن أن تكون قابلة للنقل» (ص٤٨).

(٢٥) لنذكر – رغم هذا – المحاولة الغريبة لـ «الأب ساناردون» الذي ترجم، عام ١٧٢٨، «رسائل» و«هجاء» هوراس الشعريين إلى النثر العادي، بينما اختار «أناشيد غنائية» ليترجمها «نثرا شعريا» ذا أسلوب أكثر رقيا. ولسوء الحظ أصبح نثر «هوراس» الغنائي، الموجز والحيوي، لغة مطنبة وطنانة على يد «ساناردون».

(٢٦) هي القصيدة نفسها التي تبدأ بـ «لقد حاربنا بالسيف»، وتنتهي بـ «مضت ساعات الحياة، وسأموت ضاحكا».

(٢٧) حول كل هذه الترجمات، انظر: Van Tieghem, **Le préromantisme, Etudes d'histoire Littéraire éuropéenne**, 2 Vol., Alcan, 1924.

(٢٨) **La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen**, op. cit., t. I, p. 19-71.

(٢٩) وهكذا، ترجم «هيردر» عشرة مقاطع من «إيدا» في «فولكسليدر Volkslieder» التي جمع فيها الأغاني الشعبية والبدائية، في حين أن نظام «إيدا» الشعري يتمثل، على النقيض، في فن شديد التطور (انظر الملحوظة ٣٠).

(٣٠) أنحّي «إيدا» جانبا، فهي – على النقيض – ثمرة نظام شعري بالغ التعقيد، يستخدم ١٣٦ بحرا مختلفاً: ذلك لأن محاولات النثر الشعري هي واقع الذهنية الحديثة، بحثا عن شكل فني جديد. وكانت الـ «سكالد Scaldes» الاسكتلندية تغنّي – من القرن الثامن حتى الحادي عشر – منظومة، بل في نظم بارع.

(٣١) في الخارج، سنرى «سيزاروتي» – في إيطاليا – يترجم «ماكفرسون» في أبيات غير مقفاة من أحد عشر مقطعا، و«هيوبير» – في إنجلترا يترجم «جيسنير» في نثر موزون. وبذلك توصلا – هنا وذاك، كما يؤكد «فان تيجيم» – إلى التعبير بإخلاص عن الإيقاع الأصلي.

(**Le Préromantisme** ...,t.I, p.226, et t.2, p.224).

(٣٢) انظر: Œuvres de Turgot,t. IX, p.163.

(٣٣) «هوبير» الذي عرّف «تورجو» – تلميذه – على «جيسنير»، نشر باسمه هو مجمل الترجمات التي قام بها «تورجو» و«ميستير»، هو نفسه.

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن «مقتطفات من الشعر الإرسي» التي نشرها «ماكفرسون» عام ١٧٦٠، والتي أدمجت – فيما بعد – في ملحمة «أوسيان») في (جورنال إترانجيه **Journal Etranger**) في سبتمبر ١٧٦٠، ويناير وديسمبر ١٧٦١، ثم في يناير وفبراير ويوليو وسبتمبر ١٧٦٢. وسيمد «سوار» مجلة أوروبا الأدبية **Gazette Littéraire de l'Europe** بأجزاء أخرى عامي ١٧٦٤ و١٧٦٥ (انظر بيبليوجرافيا «فان تيجيم» في ختام أطروحته «أوسيان في فرنسا» Van Tieghem, **Ossian en France**, Paris,1917.

(٣٥) أقدم هنا – لأبين تفوق «سوار» على أصحاب الأسلوب «النبيل» والكلاسيكي المزعوم – ترجمة للفقرة نفسها للبارون «دي سكندورف» من «ويرذر» (١٧٧٦): «اعصفي أيتها الرياح المزوبعة! اخرجي من كهفك أيتها العواصف الرهيبة! اجأري أيتها العواصف التي لا يمكن ترويضها وهزي قيودك، اعوي في غاباتنا، أيتها الزوابع البشعة! وأنت، أيها القمر! اخترق السحب المتشققة. وأضئ بشعلاتك الشاحبة هذا الليل الرهيب! ليذكرني كل شئ بموت أطفالي، بموت أرينذال القوي، وبضياع دورا التي لا تعوض!».

(٣٦) «أوسيان في فرنسا»، ص . ٢١. ونعلم أن «فولتير» قد انتقد بحدة أسلوب «أوسيان» وسخر منه، بتقليده ومحاكاته في «أسئلة حول الموسوعة»

Questions sur l'Encyclopedie (1re partie, articles : **Anciens et Modernes**,1770):(Œuvres De Voltaire, XVII,p.236).

(٣٧) «أوسيان في فرنسا»، ص ١٤٥.

(٣٨) في يناير ١٧٦٢، «لاثمون **Lathmon**» وفي فبراير «أويثونا **Oï thona**»، وفي أبريل «دار – ثولا **Dar- Thula**» وفي يوليو «كونلات وكوثونا **Conlath et Cuthona**»، وفي سبتمبر «كومالا **Comala**». ومع ذلك، فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارته المقاطع الغنائية المترجمة في البداية. «إنها ليست – على ما يقول جريم – قصائد موقف، تلك التي تستحق لدى الأوسمة».

(**Correspondonce**, avril 1762, cité par Van Tieghem, **Ossian en France**, p.145).

(٣٩) هكذا تصرف «سوار»، وهو يترجم «كارتون Carthon» عام ١٧٦١، في (جورنال إترانجيه **Journal Etranger**)، فذكر تسعة مقتطفات ترتبط – معا – بتحليل موجز، ليختصر – بهذه الطريقة – كلا ملحميا شاسعا ومملا، إلى سلسلة من «قصائد نثرية» قصيرة.

(٤٠) أول أغنية في «أناشيد سيلما **Chants de Selma**»، ترجمة «سوار» في Gazette Litteraire d'Europe, le 1er août 1765.

(٤١) في عام ١٨٢٠، ترجم «ميريميه» «أوسيان» مع صديقه «ج.ج. أمبير» انظر خطاب «أمبير»، الذي ذكره يوفانوفيتش في أطروحته حول «جوزلا»: **La Guzla**, Grenoble,1910, p. 133

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧، نرصد ٢٠ محاكاة لـ «غزليات» جيسنير، سواء بالشعر أو النثر، وذلك في (روزنامة ربة الشعر **Almanach des Muses**) وحدها. Van Tieghem, **Le Préromantisme** Européen ,t.II,p.283.

وحول هذه «الغزليات»، انظر فيما يلي «الترجمة المستعارة وقصيدة النثر».

(٤٣) انظر ـ فيما يتعلق بهذين النمطين من النثر، مقالات A.Anglès,sur L'esprit de la prose, dans Action du 5 juin 1945.

(٤٤) قارن A. François, dans l'Histoire de la langue française de Brunot, t.VI,2[e] partie, livre II: la langue post-classique «: "Le langue de la passion" p. 2055-2060. ويذكر أن «ديدرو» قد اخترع «نقاط الإرجاء» التي أساءت اللغة العاطفية استخدامها، والتي نجدها لديه جملا رخيمة، وكلمات معزولة، وعلامات تعجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تعبير إضمارية (ص ٢٠٥٩). أليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابية الذي ستواصله قصيدة النثر؟

(٤٥) قارن Van Tieghem, Ossian en France, p. 130-134.,

(٤٦) انظر Salon de 1767, article Lautherbourg.

(٤٧) نستعيد عبارة «مونجلون» في أطروحته حول «التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية» l'Histoire intérieure du Préromantisme français (Arthoud,1930).

(٤٨) cité par. Rousseau, Œuvres, Hachette, 13 vol., t.V,p.89, A. françois والأمر يتعلق هنا بالنثر، لا بقصيدة النثر. فالمحاولة الوحيدة لروسو في «قصيدة النثر» «لاوى إبراهيم ,Le lévite d'Ephräim» ليست بذات أهمية، نظرا لأسلوبه «الشعري» نفسه، والكلاسيكي الزائف.

«اللاوى» أحد أبناء «قبيلة» اللاويين» الإسرائيلية القديمة، ومهمته خدمة المعبد (المترجمة).

(٤٩). Histoire Intérieure Du Préromantisme français, t.1,p.172

(٥٠) يقول عن التصوير الزيتي (وهو ما ينطبق ـ أيضا ـ على الأدب): «القواعد جعلت من الفن روتينا، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها. لنتفق: لقد أفادت الإنسان العادي، وأضرت بالإنسان العبقري» (Œuvres,Garnier, 1876, t.XII,p. 76 - 77) وأيضا، في مقالة «عبقرية Génie» في «Encyclopédie» عام ١٧٥٧: «القواعد وقوانين الذوق ستعرقل العبقرية، والعبقرية تحطمها كي تطير نحو السامي، نحو ما يؤثر على العواطف، وما هو عظيم».

(٥١) أوضح «فان تيجيم» كيف أن هذه الفكرة كانت محببة إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية» من الأوروبيين: يونغ، جوته، إلخ. (قارن Le Préromantisme, Etudes d' histoire littéraier européenne, 2vol.,alcan,1924).

(٥٢) Histoire Intérieure du préromantisme français, t.I,ch.2,p.1.

(٥٣) أحيل ـ بالنسبة إلى الأول (شعر) ـ إلى دراسات «مونجلون»، في المجلد الثاني من كتابه Histoire Intérieure du Préromantisme français, Arthaud,1930; وبالنسبة إلى الثانية (القصائد) إلى كتاب Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII[e] century, Columbia University, 1936.

وبشكل خاص الفصل العاشر.

(٥٤) قارن مونجلون، سبق ذكره، المجلد الثاني ص ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨ : «منتصف الليل يدق، يا له من صمت. لاشئ يتحرك. هل كل الناس نيام حتى هذه اللحظة؟...».

(٥٥) انظر : Œuvres de Mme Roland, Paris, an VIII, tome 3.

والغريب ـ في «مذكرات» معلم رولان ـ أن هذه الزيارات نفسها إلى فنسن، لدى خالها الكاهن القانوني بيمون، تتيح الفرصة، على النقيض، لوصف قصير، حي وجذاب، لـ «حفلات ما بعد العشاء المرجاء، حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من المائدة، ورقدت علبة ذات غطاء أسطواني تستخدم مكتباً يستخدمها الكاهن القانوني «بارو» الذي يرتدي النظارات ويجعل آلة الباص تهدر، بينما كنت أخمش كمانا، وخالي يفرقع بالناي».

(٥٦) انظر رسالتها إلى صديقتها في المدرسة الداخلية، الآنسة «كانيه»، في ٦ يوليو ١٧٧٦، التي ذكرها «لانسون» (Choix de Lettres du XVIII[e] siècle, p.661).

(٥٧) إلى السيد دبليير، ١٤ مايو ١٧٨٣، ذكره «لانسون» choix de Lettres..., p.629.

(٥٨) انظر «لانسون»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما يليها.

(٥٩) على سبيل المثال، خطاب ٦ ديسمبر، المكون من مقطعين قصيرين.

(٦٠) انظر : Observations en tête d'Obermann (éd. Michaut, Hachette,1940, t.I,p.1).

(٦١) المرجع السابق، ص٥، ملاحظة.

(٦٢) المرجع السابق، وبعض التعبيرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى: عجول ستحل محل الأبقار، إلخ...

(٦٣) انظر: Obermann, lettre XXV.

(٦٤) المرجع السابق، الخطاب الثامن والستون (éd Michaut, t. II, p. 122).

(٦٥) هناك مثال مميز لهذا الانصهار : «الأيام الجميلة عديمة النفع لي، الليالي العذبة مرة لي. سكينة الظلام! تحطم الأمواج! صمت! قمر! عصافير تغرد أثناء الليل! أحاسيس السنوات الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» (Lettre LXXV, t. II, p. 147). و إيقاع هذه المقطوعة الجميلة ـ في ذاته ـ معبر بصورة رائعة.

(٦٦) ذكره «ميرلان» (Sénancour, p.94)، الذي يقرب الجملة من «نوفاليس» : «كل المرئي يرتكز على أساس غير مرئي». (لقد خضع

«سينانكور» لتأثير «سان ـ مارتان»، والقصائد «الهندوسية»، وربما بـ «نوفاليس» عبر «سباستيان مرسييه» (سبق ذكره، ص ص ٨٩ ـ ١٠٦ (Merlant

(٦٧) نشر «سينانكور» ـ أيضا ـ فيما تعلم «أحلام يقظة حول طبيعة الإنسان البدائية التي تتميز بعض مقتطفاتها بطابع شعري أكثر منه فلسفياً.

(٦٨) انظر : ر. دي جورمون، مقال حول لوسيل دي شاتوبريان، في Promenades littéraires,t.V وقد نشرت أعمال «لوسيل» مصحوبة بتعليق «ل.ل تومان» عام ١٩١٢ (Messein).

(٦٩) انظر : Chateaubriand, Mémoire d'Outre-Tombe, I[er] partie,livre III.

(٧٠) انظر: Neufchatel,1784 (tomesI et II), et Lausanne 1785 (tomes III et IV).

(٧١) النثرية الموجودة ـ على سبيل المثال ـ في «ترتيلة إلى الربيع t. I,P. 20), Hymne au printemps حول دودة الفراش، هنا «الأنبوب المنظم»، «المتعش بأشواك حريرية وأرجل لا تزال بلا شكل محدد».

(٧٢) انظر: Mélanges Lanson, 1922, p.258 - 267.

(٧٣) انظر: Mon Bonnet de Nuit, t.II,p.130. قارن أيضا «حلم اليقظة الخامس لروسو».

(٧٤) يؤكد مقال حديث كتبه «هـ ت. باترسون» (Petites clefs de grands mystères. Revue de Littérature comparée, janvier - mars 1951, p.85 -100). أن «مرسييه» كان موضع شغف بألمانيا، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على «هوجو».

(٧٥) ملحوظة Néologie, 1801, préface, p. xiv.

(٧٦) انظر فصل «vers français» (Mon Bonnet de Nuit) t. II,p.254 حيث يهاجم «مرسييه» ـ بحدة ـ القافية «الرتيبة والثابتة»، ويعلن تفوق النثر «على شعرنا القوطي».

(٧٧) انظر : Mornet, Le sentiment de la nature en France de, J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre, Hachette,1907, p.413.

(٧٨) انظر Scènes champêtres de perreau,1782, Mélanges tirés d'un petit portefeuille de sylvainmaréchal,1770,etc...

(٧٩) ذكره «شيرل» Fénelon au XVIII[e] siècl en France, p. 445.

(٨٠) وإنه لذو دلالة أن نشهد صدور ديوان من «حكايات وأشعار إرسية» عام ١٧٧٢، يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية، تم اختيارها ـ من هنا وهناك ـ من «أوسيان»، ولا تحتفظ بشيء من طابع العمل الملحمي.

(٨١) انظر Tableau de Paris, t.II, cité par Mongloud, Histoire intérieure du Préromantism français, t.I, p. 100.

(٨٢) Avertissemen في بداية ترجمته لـ «غزليات»، عام ١٧٦٢، ص٩١.

(٨٣) انظر: Variétés Littéraires,1768,t.I,p.391 ونضرب مثلا على ذلك استخدام كلمة «شيء»، وهي «مصطلح ميتافيزيقي».

(٨٤) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص٢ Réflexions ٤ تسبق ترجمة أول Nuit ليونغ.

(٨٥) قارن ترجمة «الحب الذي أسيء جزاؤه» L'Amour mal récompensé حيث يغني إلى حورية بحر أغنية مضحكة (ربما نبعت فكرتها من ليوقريط، حيث يقارن نفسه بـ «عجل مرح»). «ساتير»: شخص خرافي، نصفه الأعلى إنسان والأسفل لعنزة (المترجمة).

(٨٦) هكذا تم تقديم «ترتيلة إلى الشمس» لريراك، باعتبارها مترجمة عن اليونانية.

(٨٧) انظر : Les Incas (1777), ch. XLVII.

(٨٨) «على النثر ألا يختلط بالنظم»، ذلك ما يقوله في كتاب الشعر (الفصل الأول، ص ٢٤٢) والحظر الذي أصدره «فوجولا» : «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان في النثر، وخاصة البحر السكندري» (Remarques sur la lange franÇaise, 1647,p.104) ظل مقبولاً بشكل عام تماماً، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعري. قارن Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII, Century, Columbia University,

(٨٩) كان «سوار» قد أعطى (لوجورنال إترانجيه) ـ عام ١٧٦٢ ـ ترجمة «دار ـ تولا» التي تتضمن قصيدة «ابتهال إلى القمر» الشهيرة. ونعلم أن «الناتشيز» ـ التي نشرت عام ١٨٦٢ ـ قد وجدت مخطوطة منذ ثلاثين عاما.

(٩٠) والدليل أن «التراتيل» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، في «شهداء» و«أغنية الموت» لـ «سيمودوسيه» وخاصة في الكتاب الثالث والعشرين، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.

(٩١) انظر ما سبق، الملحوظة رقم ١٤.

(٩٢) انظر Dissertation sur la poésie rhythmique (sic) dans les Antiquités poetiques حيث يميز الشعر الإيقاعي لليهود والشعر الموزون، ويكتشف بالنسبة إلى الباقي شعرا إيقاعياً في الأغنية الحديثة.

(٩٣) انظر Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaumes nouvellement découverts, à Sirap (=Paris),1784.

(٩٤) انظر : Fusil, Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu, Plon, 1936.

(٩٥) انظر : Psaume XXVI,p.73 .

(٩٦) أحب الفتاة المولدة البيضاء التي تغنى بها نظماً، والتي لا يزال نثره يتذكرها.

(٩٧) يتذكر شاتوبريان «بارنى» فى «الناتشيز»، ليصف غراميات الزنجى إميلى، وفى مــــلاحظة فى Génie du Christianisme (2e partie, livre V,chap. 2).

يذكــر أيضــا «ناهانلوف» باعـتـبـارها نموذجـا لـ «أغـانى الزنوج والمتوحشين».

(٩٨) نعلم أن «هردير» قــد أدخل بعض هذه الأناشــيــد «البــدائيــة» فى مؤلف «فولكسليدر Volkslieder» وفى عام ١٨٤٤، سيكتشف «سانت ـ بوف» حيلة «بارنى». (Portraits contemporains, tome IV)

(٩٩) «لم أقل أبدا إننى أنتجت قصيدة»، كما يقول فى «اختيار الشهداء». وبعد أن يقول عن «أتالا» إنها نوع «ما من القصيدة»، يستدرك فى ملحوظة: «إننى مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستخدم هنا كلمة قصيدة، فذلك لأننى لا أعرف كيف أفهم غير ذلك. لست إطلاقــاً من هؤلاء الناس الذين يخلطون بين النثــر والشــعــر» éd.V.Giraud, 1906, **Préface**, p.XIII.

(١٠٠) **Mémoires d'Outre-Tombe**,livres II et VI.

يصف «شاتوبريان» نفسه ابتهاله إلى «سيتى» بأنه «أغنية شبه متأوهة».

(١٠١) انـظـر: **Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire**, Garnier,1861, 5e leçon.

وفى الدرس السابع، سيشيد «سانت ـ بوف» على فن «شاتوبريان»، ويلومه على كتابة الأشعار بدلاً من الروايات.

(١٠٢) انـظـر **Annales Romantiques** 1835، والنص الأولى لـ «ذكريات» (ذكره «ف. جيرو» فى ملحوظة من كتابة **Extraits de** Chateaubriand, Hachette,p.310 بريتانى فى الربيع.

(١٠٣) على نحو ما يتذكر «سانت ـ بوف» (سبق ذكره، المجلد الثانى، ص ١٨ ـ ٣٢) فيما يتعلق بـ **Romance du Dernier Abencérage**، وقارن ـ فى «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس» **Itinéraire de Paris à Jérusalem**»، تأملات «شاتوبريان» حول الأغـانى الشعبية اليونانية.

(١٠٤) انظر: **Atala**, éd . V. Giraud, 1906, p.40 - 41 et p.78-80.

(١٠٥) قـارن **Psaumes** 42,49,etc... وبالمثل **Ezéchiel**,32,18-32

(١٠٦) انظر: **Les Martyrs**, Livre VI (قارن ما سبق، تحت عنوان «تأثير الترجمات». ونعلم التأثير «الكهربائى» الذى تحدثه قراءة هذا «البردى» على «أوجستين تيبرى» الشاب. فقد وصفه فى مقدمة **Récits des Temps Mérovingiens.**

(١٠٧) **Les rythmes comme introduction physique à l'esthetique**, Boivin,1930

إن هذا النمط من النثر متأنق تماماً بشكل خاص، لكنه يريد أن يغنى، وأن يكون ذا مظهر هندى، متطلبات كثيرة. وقد حققها شاتوبريان بما يعلمه عن الإيقـاع الوحـشى، ولم تعـد تلك ـ على الإطلاق ـ هى إيقاعاته الخاصة التى تنشأ تلقائيا (ص ٢١).

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٢١.

(١٠٩) انظر: Preface du tome I, an X (1801).p.VI.

(١١٠) فى الجزئين الأولين، وحدهما، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان «إلى قطتى» وحكايتين خرافيتين للبتشمبرج)، ومن الإنجليزية (استعارة)، و «غزلية» مترجمة بتصرف من الإيطالية، ومحاكاة أناكرين لـ «حكاية هندية»، و «قصة يونانية» (فى مقاطع)، و «تسامح» و«فصل من سفر التكوين المكتشف حديثا، مترجم عن العبرية إلى الفرنسية».

(١١١) انظر: **La mue de l'Amour**, par Lefranc,t.VI (1805) p.21 -22.

(١١٢) «إن لم تكن هناك سوى طريقة واحدة فى الكتابة فى أفضل شكل ممكن، فـهل يمكن ـ مع قـواعد النظم ـ أن تستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائما؟» هكذا كتبت، وهى تقيم تعارضاً بين الشعر والنثر **De la Littérature**, 1800, éd Didot, (1861,t.I, p.286)

(١١٣) **De l'Allemagne**, 1813, éd. Didot, t.II, 2e partie, chap.9,p.58.

وتضيف: «إن طغيان البحر السكندرى غالبا ما يفرض علينا ألا نضع ـ أبداً ـ فى شعر منظوم ما يمكن أن يكون ـ مع ذلك ـ شعراً حقيقياً».

(١١٤) انظر: Improvisations de corinne au Capitole (1.II,chap.3); dans la campagne de Naples (1.III,chap. 4) etc..

(١١٥) «أجمل الأجزاء النثرية التى عرفناها، هى لغة العواطف التى تستحضرها العبقرية» (De la Littérature,p.286)

(١١٦) انظر 1er édition,1813 ويبدو أن نجاح **Gaule Poétique** كان كبيرا ومستمرا.

(١١٧) فى ندائه **A un écrivain des Quatres Vents de l'Esprit** .

(١١٨) انـظــر: **Fragments**, Renouard, Paris,1819,p.37 (6e fragment) وتتذكر فى «هذا العويل الأليم الذى ينحدر من عصر إلى عصـر» («هذا العـواء الطويل»، عـام ١٨٥٧) فى «الفنارات» لبودلير.

(١١٩) **Portraits contemporains**,t.I, Paris, 1846 P.298.

(١٢٠) هو الموضوع الشهير: «لماذا أستيقظ يا نسمة الربيع»، الذى تكرر استخدامه كثيرا منذ «ويرذير».

(١٢١) سنجد مزيدا من التفاصيل فى أطروحة «يوفانوفيتش» حول «جوزلا» لميرميه **La Guzla de Mérimée**, Grenoble, 1910,1re partie, chap. 2: **la Ballade populaire.**

(١٢٢) أضع ـ فى الإطار نفسه ـ الاقتباسات «ذات الموضوعات الشعبية فى شكل أناشيد غنائية، من تأليف هذا أو ذاك من الكتاب: مثل «ليثور» تأليف: «بورجـيـر»، و«ملك أولين» تأليف: «جـوته»، و«الأناشـيـد

الاسكتلندية» تأليف «والترسكوت». ولم تحز هذه الأناشيد الأدبية ـ عندما ترجمت ـ تأثيراً يختلف عن ذلك الذى حازته الأغانى الشعبية الأصيلة.

(١٢٣) انظر **Conservateur Littéraire,** 1819 - 1821, éd. J. Marsan, Hachete,1922; **Introduction,p.XVII..** وتعبير «أغاريد رخيمة» استخدمه «أبيل هوجو» عن «القدس يخلقها الشاعر، والتى لا يصنعها ناظم الشعر» (tome I ,1,p.75) .

(١٢٤) انظر: Tome I,2,p.105-107 .

(١٢٥) فى مقال **Du Génie** لأوجين هوجو بشكل محدود (يناير ١٨٢٠).

(١٢٦) انظر: **Revue des Deux Mondes,**1831,t.III,3^e livraison. وتعلم أن «أوجين هوجو» سرعان ما أصيب بالجنون.

(١٢٧) «الهولان Le Hulan» و «مقبرة لوبان» أعيد طبعهما ـ على التوالى ـ فى مايو ١٨٢٠ ويوليو ١٨٢٠، وأعيد طبعهما فى **Tablettes Romantiques,**en1823,ainsi que le **Duel du Précipice** .

(١٢٨) فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون، انظر ما ذكره ا.ديشان (**La guerre en temps de paix,Mus française,**mai 1824.

(١٢٩) انظر: **La Muse** française, 1823-1824, publiée par J.Marsan,Cornély,1907. **Introduction,p.XIX.**

(١٣٠) انظر: Muse Française,1823,tome I.

(١٣١) انظر: Muse Francaise,12^e livraisan,t.II,p.301.

(١٣٢) انظر: **Racine et Shakespeare** (1822), Charpentier,1935,p.166 .

(١٣٣) وثمة مثال مشهور، عن التورية المثيرة للسخرية، يتمثل فى كلمة هنرى الرابع عن «العصيدة»، التى حولها «ليجوفيه» فى مؤلفه «موت هنرى الرابع» إلى :

وأخيرا أريد فى اليوم المحدد للراحة، أن يتلقى الضيف المثابر للنجوع المتواضعة، على مائدته الأقل تواضعا، بإحسانى، بعضا من الوجبات المخصصة للرفاهية.

(١٣٤) انظر: Victor Hugo, **Odes,** préface de 1824 .

(١٣٥) انظر: Emile Deschamps, **Préface des Etudes Françaises et Etrangerès** (1828) pulbiée par H. Girard, Bibliothèque Romantique,1923,p.22.

(١٣٦) انظر: **Préface,** éd . H. Girard,p.61.

(١٣٧) قارن «مقدمة كرومويل» عام ١٨٢٨ : «فالفكرة، وقد غمست فى الشعر، تتضمن ـ فجأة ـ شيئا ما أكثر حدة، وأكثر سطوعا» (éd. Souriau,1897,p.283).

(١٣٨) مقدمات **Odes et Ballades** ويشير «هوجو» ـ فى المقدمة نفسها ـ إلى «الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع، سواء أكانت شعرا أم نثرا، التى شرفت قرننا».

(١٣٩) مقدمة كرومويل، مرجع سابق،ص ص ٢٨٥، ٢٨٦.

(١٤٠) «دى لامنيه» الذى أعجب به الرومانتيكيون إعجابا شديداً، وأصبح مشهورا منذ كتابته «دراسة عن اللامبالاة» (١٨١٧). وقد نشرت فى جزئين عام ١٨٢٥ : «الملحد» و «اليهودى» (أعيد نشر الأول فى ملخص «الدفاتر التذكارية»). وحول «الدفاتر التذكارية»، انظر Asselineau **Bibliographie Romantique**, 2^e éd.1872 .

(١٤١) استعادة من **Conservateur Littéraire** (قارن مع ما سبق تحت عنوان «فجر الرومانتيكية..»)

(١٤٢) عامان،١٨٣٠ ـ ١٨٣١.

(١٤٣) اعتبارا من ١٨٣٠ . انظر ـ عن «الدفاتر التذكارية» ـ ببليوجرافيا لاشيفر.

(١٤٤) فى مقال حول أنشودة «المورلاك».

(١٤٥) انظر **Smarra,ou les démons** de la nuit,1821. أراد نوديبه، الأول فى أدبنا، أن يؤلف قصيدة الحياة الليلية، هكذا كتب كاستيكس عن سمارا (**Le conte fantastique en France de** Nodier **à Maupassant**,Corti,1951,p.132

(١٤٦) يؤكد «نوديبه» ـ فى المقدمة ـ أن اسم سمارًا هو اسم الروح الشريرة التى تتسبب فى الكوابيس، و «نوديبه» ـ الذى أقام «إيلليرى» عامى ١٨١٢، ١٨١٣ ـ كان يجهل تماما، على أية حال، اللغة الصربية الكرواتية. انظر أطروحة يوفانوفيتش حول **Guzla de Mérimeé**, Grenoble, 1910, p.68 -109.

(١٤٧) قارن «يوفانوفيتش»، مرجع سابق، ص ص ١٠٢، ١٠٨. والطريق أن «نوديبه» قد سمى «بيكه» باسم الكونت سبالاتان، الذى كان يرأس قبيلة «البياش»، حيث أقام «نوديبه» فى «إيلليرى». وهو اسم وجده «مربميه» إيلليرياً خالصا، إلى حد أنه استخدمه فى «جوزلا» **La Guzla...** (Yovanovitch,p.104) والجزء الثالث «غزلية» أدبية خالصة للشاعر الراجوزى «إينياس جيورجى»، وقد ترجمها «نوديبه» عن ترجمة إيطالية.

(١٤٨) انظر مقدمته، عام١٨٤٢.

(١٤٩) انظر: Trahard, **La jeunesse de mérimeé,** Champion, 1924 p. 265-266.

(١٥٠) انظر : **La Guzla,** éd du Divan, 1928, **Introduction** d' E. marsan, p. VIII.

(١٥١) سأذكر ـ نقلا عن «يوفانوفيتش» **La Guzla de Mérimée**, Grenoble,1910,p.374-375.

ثلاث ترجمات فرنسية لبداية نشيد. زوج حسن أغا الغنائي:

١ - ترجمة عام١٨٧٨، عن ترجمة «فورتي» «الإيطالية»:

«أي بياض يتألق في هذه الغابات الخضراء؟ أثلوج، أم بجع؟ ستكون الثلوج قد ذابت اليوم، والبجع قد طار. إنها ليست بثلوج ولاهي بجع، لكنها خيام حسن أغا. فيها يرقد جريحا وهو يتوجع بمرارة».

٢ - ترجمة «نوديه» نقلاً عن «سمارًا» (وقد تمت أيضا عن «فورتي»):

«أي بياض باهر يشرق بعيدا على العشب الأخضر الشاسع للسهول والأجمات؟

أهو ثلج أم بجع، طائر الأنهار البراق هذا الذي يغطيها بالبياض: لكن الثلوج تلاشت، لكن البجع استأنف طيرانه نحو مناطق الشمال الباردة.

لا، ليس الثلج، ولا البجع. إنه سرادق حسن، حسن الشجاع، الجريح على نحو يبعث على الألم، الذي يبكي من غضبه أكثر من بكائه من جرحه».

٣ - ترجمة «مريميه»:

«ما هذا البياض على السهول الخضراء؟ أهي الثلوج؟ أهو البجع؟ ثلوج؟ كان لابد أن تذوب. بجع؟ كان لابد أن يطير. ليست الثلوج أبداً، ليس البجع أبداً: إنها خيام الأغا حسن أغا. وهو ينتحب من جراحه الأليمة».

ونرى - بوضوح - إلى أي حد يتملك «نوديه» بالتوازنات الإيقاعية، و«مريميه» بالفاعلية والإيجاز.

(١٥٢) انظر: La Guzla de Mérimée,p.281، ملحوظة٢.

(١٥٣) انظر: La Guzla, éd. du divan,1928,p.42-44.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ص ٥٧، ٥٨.

(١٥٥) المرجع السابق، ص ص ٨٤، ٨٦.

(١٥٦) «يسمبو، يسمبو! البحر أزرق، والسماء صافية، القمر مرتفع، والريح لم تعد تهب في أشرعتنا من أعلى. يسمبو، يسمبو! (إنه أول المقاطع الخمسة، ص ٩٢ -٩٣).

ويوضح «مريميه» - في ملحوظة له - أن هذه الكلمة «يسمبو» بلا أي معنى. والبحارة الإيلليريون يرددونها وهم يغنون - باستمرار - أثناء تجديفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم.

(١٥٧) ثم نشر «السنتور» و «الطوفان» - لأول مرة - في Album de Grille et Magalon, en 1822.

(١٥٨) Le Centaure, Album d'un pessimiste, éd.par J. Marsan, Bibliothèque Romantique 1924 p.198.

(١٥٩) السابق، ص ٢٠٢، L'Adolescence.

(١٦٠) السابق، ص ١٩١، La Pipe.

ونعلم أن «بودلير» و«مالارميه» سيستعيدان الموضوع.

(١٦١) «آه! كم أن حماقة الآخرين تصيب بالغثيان، من هو مستاء - سلفا - وضجر من ثقله هو!» .

ص ١٨٨. قارن «بودلير» في «الساعة الواحدة صباحا»، من ديوانه (سأم باريس).

(١٦٢) جمع «ج.مارسان» قصائد النثر (بشكل أكثر منهجية عما هي عليه في الطبعة التي تلت وفاة «ألفونس رابيه» عام ١٨٣٥)، في الجزء الثالث من «ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste بعنوان «أوقات فراغ حزينة». مات «رابيه» في ٣١ ديسمبر عام ١٨٢٩ بعد صراع مع مرض أصابه بالتشوه.

(١٦٣) سبق ذكره، ص ١٢٢ L'Abime.

(١٦٤) وبذلك، فصورة الحياة في «Mon Ame» - «دراما تراجيدية وهزلية»، حيث يدفع المشاهدون ثمن مقاعدهم «من قوتهم ودمهم».

(١٦٥) «سيزيف» مرجع سابق، ص ١٥٥.

(١٦٦) انظر: Les Feuilles d'Automne, pièce XXIX, datee de mai 1830.

(١٦٧) انظر: La Vision d'où est sorti ce livre, pièce liminaire de: la Lègende des Siècles, 1856

(١٦٨) قارن Singulier Monument في:

L'An 2440, 1,I, chap. 22 (éd.de 1786).

(١٦٩) في Histoire de La Langue française, t. XII, Ch. Bruneau.

ويرصد «ش.برونو» ثلاث محاولات في قصيدة النثر في المرحلة الرومانتيكية: «رابيه» و «برتران» و «م.دي جيران»، باعتبارها «محاولات معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣). ولاشئ يشير - في الواقع - إلى أن أيا من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشاعرين الآخرين، (ماعدا - ربما - القصائد التي نشرت في «الحوليات الرومانتيكية»).



مذهب الفن للفن لدى قدماء المصريين

بقلم الآنسة درية شفيق

قد يبدو لأول وهلة من المتناقضات ان نحاول تطبيق مذهب «الفن للفن» على الفن المصرى القديم، اذ كيف نحاول تطبيق مذهب من أحدث المذاهب الفنية على فن عفت آثاره منذ آلاف السنين ؟

على أنه باعمال الفكر يتضح أن هذه المحاولة ليست من المستحيلات . فأسس التفكير البشرى، رغم تباعد العهود واختلاف المظهر الخارجى، يمكن القول بأنها ثابتة لم يعتورها كبير تطور . فمن المتصور اذن أن يصل العقل البشرى منذ آلاف السنين الى نفس النتائج التى نعتبرها من أحدث ما وصل اليه التفكير الانسانى الحديث . بل إنه ليس من الضرورى لكى يقال بأن الفن المصرى القديم قد أخذ فى بعض مظاهره بمذهب «الفن للفن» أن نثبت أن الفنانين المصريين قد قصدوا الأخذ بأحكام هذا المذهب . ففى المجال الفنى قد يجرى الفنان المطبوع على أحكام مذهب من المذاهب الفنية دون أن ينصرف ذهنه الى تطبيق هذه الأحكام .

ولقد نشأ مذهب «الفن للفن» فى مبدأ الأمر فى مجال الفن الأدبى فنادى به بودلير وفلوبير وليكونت دى ليل الخ . . . ثم امتد تطبيقه الى بقية الفنون . ومجمل هذا المذهب أن يكون للفن قيمة مطلقة فى

ذاته بغض النظر عن أى باعث نفعى وبذلك يكون الفن وحدة مطلقة توجد لذاتها .

ولقد اتهم فن قدماء المصريين دائما بأنه فن استند فى كل مراحل تطوره الى منفعة معينة قصد أصحاب هذا الفن تحقيقها من ورائه بمعنى أن الفن المصرى القديم لم يكن مقصودا فى ذاته بل كان معتبرا مجرد وسيلة لتحقيق منفعة معينة .

وسنحاول فى هذا البحث الموجز أن نبين أن الفن المصرى القديم قد وصل فى بعض مراحل تطوره الطويل، وعلى الخصوص فى المراحل الأخيرة لهذا التطور، أن يكون فنا مجردا عن أى باعث من بواعث المنفعة الدينية أو غيرها، وبذلك كانت له قيمة مطلقة فى ذاته —وسنتعرض فى بحثنا لموضوعين : أثر الباعث الدينى فى الفن المصرى القديم والريالزم Réalisme فى هذا الفن .

(١) تمثال شيخ البلد بمتحف القاهرة .



أثر الباعث الدينى فى فن قدماء المصريين :

يرى العلامة جورج ماسبيرو أن الفن المصرى القديم كان فنا نفعيا محضا بمعنى أنه لم يكن مقصودا لذاته بل كان الغرض منه تحقيق بعض المنافع الدينية . فقدماء المصريين لم يشغل بالهم مطلقا، بحسب رأى ماسبيرو، الوصول الى الجمال le Beau بالمعنى الاستيتيكى الحديث . فلم يكن للفن ذاته أى قيمة بالنسبة اليهم فيما عدا كونه وسيلة تسخر لخدمة الديانة ولتحقيق منفعة معينة .



(٢) تمثال الكاتب الجالس القرفصاء بمتحف اللوفر .

وفى هذا المجال يقول ماسبيرو : «لم يحاول الفن المصرى أن يخلق أو أن يصل الى الجمال le Beau لذاته . بل كان هذا الفن إحدى الوسائل التى استخدمتها الديانة بفكرة ضمان حياة أبدية سعيدة لسكان هذا العالم» . وبذلك فقد الجمال من قيمته المطلقة وأصبح دوره ثانويا بالنسبة للغرض الرئيسى .

ونفعية الفن المصرى القديم تشمل بحسب هذا الرأى أشكاله المختلفة وهى العمارة والنحت والرسم .

ويدعم الاستاذ ماسبيرو رأيه بالاستناد الى الفكرة التى كانت تسود الديانة المصرية القديمة فيما يتعلق بالروح Ka وعلاقتها بالجسد فيقول : « إن الرسوم التى كانت تنحت على الجدران والتماثيل كان الغرض منها مجرد أن تكون مأوى لا يعتريه البلى لأرواح الآلهة والأموات » .

ولكى يستوفى تمثال معين الشروط التى تستلزمها الفكرة السابقة كان من الضرورى أن يكون مطابقا لأقصى حد للأصل الذى يجب أن يحل محله . ومن هنا وجد ريالزم فن النحت المصرى القديم كما سنرى بالتفصيل .

ففكرة المنفعة الدينية أدت بحسب رأى ماسبيرو الى تعطيل تطور وازدهار فن النحت المصرى القديم لأنها أدت الى وضع قواعد ضيقة لهذا الفن حدت كثيرا من حرية تصرف المثالين المصريين .

ونعتقد أن الرأى السابق ليس صحيحا على اطلاقه، ففكرة المنفعة إن كانت قد ضيقت من حدود. فن النحت المصرى القديم، فان تأثيرها لم يشمل مضمون هذا الفن . فالقواعد المحددة التى وضعتها الديانة لفن النحت قد حدت بلا شك من نطاق نشاطه، ولكننا نعتقد أنها لم تؤثر فى قيمته المطلقة لان هذه القيمة ترجع الى عبقرية المثال نفسه . وهذه العبقرية تبدو حتما أيا كانت القيود التى تحد من حرية الفنان فى التصرف .

بل ويرى ماسبيرو أن أثر الباعث الدينى كان أكثر ظهورا فى فن الرسم عنه فى فن النحت . فالسعى وراء المنفعة الدينية أدى بحسب رأيه الى ايقاف تطور وتقدم فن الرسم المصرى القديم ايقافا تاما . ويستند هذا الرأى الى أن فن الرسم كانت له أهمية كبيرة فى العصور الأولى من التاريخ المصرى القديم ثم اضمحل شأنه منذ بدء الامبراطورية القديمة ويرجع ذلك الى وصول العقائد الدينية السابق بيانها الى أوجها فى بدء الامبراطورية القديمة مما أدى الى ازدهار فن النحت واضمحلال فن الرسم نظرا لأن التماثيل أكثر تحملا لمر الزمان من الرسوم وبالتالى تكون أكثر تحقيقا للمنفعة الدينية التى قصدها قدماء المصريين من فنهم .

ونعتقد أن هذا الرأى ايضا ليس صحيحا على اطلاقه . ويكفى لاثبات ذلك ان نشاهد بعض الرسوم الثابت نسبتها الى الامبراطورية الوسطى . (كرسوم ونوش بنى حسن مثلا .) فالوسائل التى لجأ اليها بعض الرسامين المصريين فيما يتعلق ببيان الضوء وبالتظليل الخ تبين بجلاء انهم قد استطاعوا التحرر الى حد بعيد من القواعد التقليدية الضيقة.

. . .

فالخلاصة أننا نوافق جورج ماسبيرو على رأيه فيما يتعلق بأثر الباعث الدينى فى الفن المصرى القديم فى بدء تطوره . فمن المؤكد أن فن النحت المصرى قد تأثر فى بدء نشأته بفكرة المنفعة الدينية التى قصدها قدماء المصريين من وراء هذا الفن وهى أن تكون تماثيلهم مأوى لروح الميت

بعد وفاته مما جعل لتماثيلهم صبغة خاصة . ومن المؤكد أيضا أن أثر هذا الباعث الديني قد امتد الى فن العمارة والرسم الخ .

انما نخالف رأى هذا الكاتب عندما يقرر أن نفعية الفن المصرى القديم قد استمرت بصفة مطلقة طوال مراحل تطوره . فنحن نعتقد أن الفن المصرى القديم، وقد كان فنا نفعيا فى بدء نشأته، استطاع فى بعض مراحل تطوره وخصوصا فى المراحل الأخيرة لهذا التطور أن يتخطى الحدود الضيقة التى كانت تحد من نطاق نشاطه تبعا لتأثير الباعث الدينى . وبالتالى توصل هذا الفن الى أن تكون له قيمة مطلقة فى ذاته بغض النظر عن أى باعث نفعى .

الريالزم Réalisme فى الفن المصرى القديم :

لم يكن الغرض الذى يرمى اليه الفن المصرى القديم، من ايجاد أكبر شبه ممكن بين الصورة والأصل البشرى، غرضا فنيا محضا كما هو الحال بالنسبة للفن الحديث، بل غرضا دينيا .

فلقد كان قدماء المصريين يعتقدون بالبعث أو بمعنى أصح باستمرار الحياة بعد الموت . انما كان الشرط الأساسى لذلك هو أن يبقى جسد الميت سليما حتى تستطيع الروح Ka أن تتقمصه مرة أخرى . وكان من الضرورى لامكان هذا التقمص أن تتعرف الروح على الجسد ولم يكن هذا متعذرا عليها لصلتها الوثيقة به طوال الحياة الدنيوية .

انما رغم كل الاحتياطات التى كانت تتخذ للاحتفاظ بالمومياء سليمة أطول مدة ممكنة، كان من المتصور أن يصيبها عارض يؤدى الى تلفها وبالتالى الى عدم استطاعتها القيام بالدور المنتظر منها . فاحتياطا لمثل هذه العوارض وضمانا لراحة الميت الأبدية فكر قدماء المصريين فى وضع تماثيل وصور تطابق شكل الميت بجانب المومياء . فاذا ما عادت الروح فوجدت المومياء قد هلكت، استطاعت أن تتقمص أحد هذه التماثيل أو الصور . ولامكان هذا التقمص كانوا يلجأون الى تعاويذ سحرية تحفر على



شكل ٣

جدران القبر والتابوت يمكن بواسطتها أن تبعث الحياة الى التمثال الصخرى عندما تتقمصه الروح .

انما حتى لا تخطىء الروح فتتقمص تمثال شخص آخر غير الميت، كان من الضرورى أن تتميز تماثيل الميت بمميز يميزها عن غيرها . هذا المميز كان الشبه التام بين التمثال وأصله البشرى. ولذلك كان أحسن وصف يوصف به تمثال لديهم هو شبهه التام بصاحبه .

فريالزم الفن المصرى القديم يرجع أصلا بلا شك الى نفعية دينية .

ولكن هذا الريالزم أدى بفن النحت المصرى الى نتائج تبعث حقا على الدهشة لا يمكن تفسيرها الا بأن الفنانين المصريين قد أهملوا، وقت انشاء روائع الفن التى تركوها لنا، الغرض الدينى الذى كانوا يرمون اليه . فمن يشاهد بعض تحف فن النحت المصرى كتمثال شيخ البلد بمتحف القاهرة (شكل ١) أو تمثال

الكاتب الجالس القرفصاء بمتحف اللوفر (شكل ٢) لا يستطيع الا القول بأن الفنان الذى أنشأ مثل هذه البدائع كان فنانا مطبوعا ومن الظلم أن يتهم مثل هؤلاء الفنانين بأنهم لم يقصدوا الا تحقيق غرض نفعى دون تفكير فى الفن للفن ذاته .

بل ويمكن أن ندعم رأينا بأن الفن المصرى القديم قد أخذ فى بعض مظاهره بمذهب الفن للفن ببيان أن قدماء المصريين تركوا تحفا فنية بعيدة كل البعد عن أى منفعة دينية . فالنقوش والرسوم التى وجدت فى منازل السكنى لم يكن لها أى غرض دينى بل كان الغرض منها مجرد التجميل وارضاء الذوق الفنى .

وهذا القول يصدق أيضا بالنسبة لبعض الحلى وأدوات الزينة (شكل ٣) التى تركها لنا قدماء المصريين، والتى تعتبر تحفا فنية من الطراز الأول . فالمجهود الفنى الذى بذله صانعو هذه التحف لم يكن بقصد تحقيق منفعة دينية، بل كان الغرض الأصلى منه مجرد التجميل وارضاء الذوق الفنى .

. . .

فخلاصة ما سبق هو أنه يمكن القول بان الفن المصرى القديم لم يكن دائما وفى كل مظاهره فنا نفعيا محضا بخلاف ما يقول به معظم من تعرض لبحث هذا الموضوع . بل إننا نعتقد أن هذا الفن وقد نشأ نفعيا تطور حتى وصل الى أن يكون، على الأقل فى بعض مظاهره، فنا للفن بالمعنى الحديث لهذا المذهب .

سوريا
المعرفة
العدد رقم 196
1 يونيو 1978

مراجعات

الأسلوبية والأسلوب *

عدنان بن ذريل

– الأسلوبية – مصطلح علمي ، وفني حديث ، شاع في مطلع هذا القرن ، القرن العشرين في علم اللغة ، والنقد الأدبي ، بحكم النجاح الذي لاقته المحاولات التي صار يقوم بها عدد من اللغويين ، ونقاد الأدب لدراسة الأسلوب ، وتحديده ، انطلاقاً من الظاهرة الأسلوبية في اللغة . .

ولقد اخذ هؤلاء الأسلوبيون وقتها ، بفعل حرصهم على استقلال علمهم الجديد ، يسعون الى تدعيم الأسس الموضوعية ، والمناهج الصحيحة التي تكفل له مشروعية وجوده العلمي ، وعقلانيته ؛ وما عتموا أن قطعوا صلاته بالنقد الأدبي ، فاعتبروه علماً من علوم اللسان يدرس الأثر الأدبي بالطرائق الالسنية . .

ومع ذلك دلت تجربة الأدب ، والنقد الأدبي من جهة ، وتجربة الدراسات الأسلوبية نفسها على أنه من الصعب ، بل ومن المتعذر أيضاً ، الفصل بين الاسلوبية والنقد الأدبي . . ولذلك أطلق مصطلح : (الأسلوبية) من جهة ، على بحث الظاهرة الاسلوبية من أساس لغوي ،

(*) هذه مراجعة لكتاب (الأسلوبية والأسلوب) تأليف عبد السلام المسدي – الدار العربية للكتاب – تونس وطرابلس (١٩٧٧) .

علمي ، ومن جهة ثانية ، على المباحث المنهجية في النقد الذي صار ينعت تارة بشكلاني ، نسبة الى الشكل ، أو موضوعي نسبة الى الموضوع ، أو بنيوي نسبة الى بنية الخطاب الادبي ، بحسب اهتمام النقاد بذلك . .

أن مجالات كلا العملين مجالات متكاملة ، متساندة ؛ حتى الجانب الانطباعي الذي صار يصطدم به المشترعون الأسلوبيون ، ونقاد الأدب ، عمل هؤلاء الأسلوبيون على تعقيله ، وضبطه ؛ واعتبرت المناهج الأسلوبية في النقد الأدبي ثمرة العلم ، ومنهجيته ، والسبيل الى أنصاف النص الأدبي في شتى مقوماته . .

أن النقلة العلمية الحديثة (١) في النقد الأدبي ، وتنظير الأدب عموماً اذن نقلة حملتها الألسنية ، وايضاً الأسلوبية ؛ بحيث انصرفت هموم كل من الناقد الأدبي ، والدارس الأسلوبي الى وصف النص الأدبي ، وتحليل روابط مفرداته ، وعباراته ، والكشف عن عناصر الخطاب ، ووظائفها ؛ وذلك لأن الحدث الأدبي مثل الخطاب نفسه ، وظاهرته الاسلوبية ، أشياء الظاهرة اللغوية ، يجب دراستها بمنهجية لغوية ، وعلمية في الأساس . .

ولذلك قال (والاك وفارين) : — أن علم اللغة ما أن يكرس نفسه لخدمة الأدب ، حتى يستحيل الى أسلوبية(٢) — ؛ كما ذهب (سبيتزر) الى : — أن علم اللغة هو الجسر الموصل الى تاريخ الأدب(٣) — ؛ وجزم (غيرو) : — ان الأسلوبية مصبها النقد . وبه قوامها(٤) . —

(١) اليست الحال في بقية الفنون شبيهة بهذه الحال في أخذها بالمنهجية العلمية اليوم ؛ اذ نلاحظ أن البحث الموسيقي اليوم مثلا ، لم يعد يكتفي بالسماع الموسيقي ، ولا بالأعراف الموسيقية ، وانما يلجأ إلى الحساب الرياضي ، والالكتروني ؛ وقد استحدث في المعهد الموسيقي ، في الجزائر مخبراً للصوت الألكتروني تحسب عليه أصوات المقامات ، واهتزازاتها .

(٢) نظرية الأدب ، ص ٢٤٤ ، وقد نشر بالانجليزية عام ١٩٤٨ ، ثم ثانية عام ١٩٥٥ ، وثالثة عام ١٩٦٢ ، وقد ترجمه محيي الدين صبحي إلى العربية ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، دمشق ١٩٧٢ .

(٣) دراسات في الأسلوب ، ١٩٧٠ ، ص ٥٤ ، وقد تميز (سبيتزر) بانطباعيته ، واعتباره أن المنهجية العلمية في البحث الاسلوبي شيء ثانوي ؛ أو من درجة ثانية . .

(٤) الأسلوبية ، ١٩٥٤ ، ص ١٢٦ ، ولغيره أيضاً علم الدلالات ١٩٥٥ ، والنحو الفرنسي ١٩٥٨ ، والتركيب اللغوي في اللسان الفرنسي ١٩٦٢ ، والاشتقاق وأصول الكلمات ١٩٦٤ ، وعلم العلامات ١٩٧١ ، وغيرها . .

الألسنية ، والأسلوبية . .

في أواخر القرن المنصرم ، وأوائل القرن الحالي ابتعث (دي سوسور) علوم اللسان من أساس علمي منهجي ، فقال باجتماعية اللغة ، وكونها تستمد قاعدتها من ذاتها ، ومن اجتماعيتها(١) . .

أن اللغة ظاهرة اجتماعية ، وتنشأ من طبيعة الاجتماع ، وجميع المؤثرات فيها ترجع الى المجتمع ، في حين أن الكلام تطبيق النظم الاجتماعية ، ويخضع لمؤثرات شخصية .

أن الظاهرة اللغوية هي عبارة عن ترابط عناصر من مسموعات ، ومانترلات ، ومتصورات ، تشكل نظاماً هو من طبيعته كل يقوم بجماع عناصره ، بحيث لا يتغير عنصر فيه الا تسبب عن تغيره ، تغير وضع بقيه العناصر ، وما أن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى تستعيد الظاهرة انتظامها الداخلي . .

لقد عمل (دي سوسور) على دراسة الظاهرة اللغوية زمانياً ، وآنياً ، بعد أن كانت الدراسات اللغوية القديمة تعنى بالمعجمية ، والتطور اللغوي دون سواهما . .

هذه النظرات المنهجية أعطت النشأة لعلم جديد ، هو (الأسلوبية) ، والذي سوف ينشأ على يد (شارل بالي) تلميذ دي سوسور ؛ كما أنها سمحت بازدهار منهجية علمية سوف تشيع على يد شارل بالي ، وأقرانه ، هي المنهجية البنيوية ، وتطبق على المجالات الانسانية ، التي لدراسة الأساطير ، والعادات ، والفنون ، والأدب ، واللغة(٢) . .

وقد عمل (شارل بالي) على تأسيس الأسلوبية ، أو علم الأسلوب ، واعتقد مع صدور كتابه : — في الأسلوبية الفرنسية — جنيف ، ١٩٠٢ ، بأن قواعد هذا العلم الجديد قد أرسيت نهائياً ؛ وتشبه وثوقيته في ذلك وثوقية دي سوسور باعث علوم

---

(١) فردينالد دي سوسور عالم سويسري (١٨٥٧ — ١٩١٣) درس استعمال المضاف في اللغة السنسكريتية عام ١٨٨٠ ، ثم استقر في باريس ، ودرس في مدرسة الدراسات العليا النحو المقارن حتى عام ١٨٩١ ، فعاد إلى جنيف ، ودرس فيها علم اللغة العام ، والمقارن ؛ واثرو فاته عام ١٩١٣ أصدر تلاميذه محاضراته .

(٢) البنيوية ومدونات اللغة ، عدنان بن ذريل ، المعرفة ، العدد ١٧٨ ، كانون الأول ١٩٧٦ ، وعدد خاص باللغة العربية ، والعصر ، ص ١٨٤ — ٢١٠ .

اللسان في العصر الحديث(١) .

كانت ميزة شارل بالي أنه حاول الحفاظ على الظاهرة الاسلوبية بخصوصياتها ، مع الاعتماد على منهجية تتصف العلوم الانسانية واللغوية ، والتي تعتبر الأسلوبية فرعاً منها .

أن مهمة – الأسلوبية – ، أو علم الأسلوب في نظره هي تتبع بصمات الشحن في الخطاب ؛ ولذلك صنف الواقع اللغوي ، او الخطاب الى نوعين : منه ما هو حامل لذاته وغير مشحون بشيء ، ومنه ما هو حامل للعواطف ، والانفعالات ؛ وتعنى الأسلوبية بالجانب العاطفي في الخطاب ، فتستقصي الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي . .

وجوهرية العمل الأسلوبي ، كعمل دراسي استكشافي ، حسب شارل بالي ، هي في أنه يتواجد في اللغة وسائل تعبيرية ، تبرز المفارقات العاطفية ، والأرادية ، والجمالية . . ولذلك حدد مجال الأسلوبية ، بأنه يشمل ظواهر تعبير الكلام ، وآثار الظواهر الكلامية على الحساسية(٢) . .

هذه الوسائل التعبيرية تتكشف في اللغة الشائعة التلقائية ، قبل أن تبرز في الأثر الأدبي ، والفني ؛ أنها مطلقة الوجود ، والعمل الأسلوبي لا يبحث عن مشروعية وجوده الا في الخطاب الألسني ، أي الظاهرة اللغوية نفسها . .

ثم ذهب (مارسيل كريسو) أحد أتباع بالي الى تحويل مفهوم – التعبيرية – الى مفهوم الحدث الفني ، والجمالي ؛ كما أخذ (ليوسبيتزر) يصرح بانطباعيته ، ويطعم أسلوبيته بأبعاد نقدية ؛ وعمل (بيير غيرو) على اظهار الازدواج الوظيفي الذي بين مجال العمل الاسلوبي ، ومحتوى التفكير النقدي ، والبلاغي ، إذ أن موضوع كل منهما فن الكتابة ، وفن التركيب ، فن الكلام ، وفن الأدب(٣) . .

---

(١) تتلمذ شارل بالي (١٨٦٥ – ١٩٤٧) على دي سوسور ، وتخصص في اليونانية ، والسنسكريتية ، وقد استهوته بنيوية اللغة ، فعمل على ارساء قواعد الأسلوب عليها ، ومن مؤلفاته : – اللغة والحياة – ، ١٩١٣ ، و – الألسنية العامة والألسنية الفرنسية – ، ١٩٣٢ .

(٢) في الأسلوبية الفرنسية ، ص ١ – ١٦ .

(٣) الاسلوبية ، ص ٢٠ .

جاكبسون ، والشكليون الروس . .

وعام ١٩٦٥ يصدر (تزفيتان تودوروف) أعمال الشكليين الروس مترجمة ألى الفرنسية ، فتنشط بذلك الدراسة الأسلوبية ، مما ساعد على تبين موضوعاتها في المجالات اللغوية والنقدية على السواء ، خاصة أن رائد هذه الجماعة جاكبسون ما فتيء يغني البحث اللغوي ، والأسلوبي بالأصول النير من آرائه واجتهاداته (١) . .

وجماعة الشكليين الروس هي جماعة أبياز ، أي دراسة الكلام الأدبي التي تكونت ١٩١٧ ، بعد تأسيس حلقة موسكو الألسنية بعامين ، وانضم اليها النادي الألسني الذي كان أسسه جاكبسون عام ١٩١٥ .

والمبدأ الأول الذي اعتمده الشكليون الروس يلخصه (جاكبسون) بقوله : — أن موضوع علم الأدب ليس الأدب ، وانما هو الأدبية — ، اي العوامل التي تجعل الأثر الادبي أدبياً ؛ ولذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص ، وسكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل به من عوامل نفسية ، أو اجتماعية ، كي لا يخرجوا عن نطاق علم صناعة الأدب ، أي الانشائية وابداعها . .

والمبدأ الثاني هو مفهوم الشكل الأدبي ؛ فقد رفض الشكليون الروس رفضاً تاماً أن يكون لكل اثر أدبي ثنائية متقابلة من شكل ومضمون ، ونفوا عن الشكل أن يكون بمثابة الغلاف ، أو الوعاء الذي يصاغ فيه المضمون . . وأما الشكل والمضمون ، اللفظ والمعنى يكونان

---

(١) ولد جاكبسون في موسكو عام ١٨٩٦ ، فدرس اللغة ، واللهجات ، والتراث الشعبي ، الفولكلور ، واسس عام ١٩١٥ النادي الألسني الذي تولدت عنه جماعة الشكليين الروس ؛ ثم سافر إلى تشيكو سلوفاكيا ، فأسس في براغ عام ١٩٢٠ النادي الألسني التشكيي ، وهو النادي الذي احتضن مناهج البنيوية في دراسة التركيب اللغوي ، والأصوات ، ووظائفها وقد تبلورت عند جاكبسون بذلك أهم المنالقات المبدئية في علاقة الدراسة الآنية بالدراسة الزمانية ، وعلاقة التوزيع بالاختيار ؛ وعام ١٩٤٠ رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث درس في جامعاتها ، فرسخت اجتهاداته في التنظير الألسني ، واهم مؤلفاته ، دراسات في علم اللغة العام ، ترجم عن الانجليزية فصدر ج ١ عام ١٩٦٣ و ج ٢ عام ١٩٧٣ ، والمنتخبات ، وهي في علم الصوت ١٩٦٢ ، والشعرية والنحو ، ونحو الشعرية ١٩٦٧ ، والكلمة واللغة ١٩٧١ وغيرها . .

وحدة عضوية متلاحمة ، لا يمكن فصم عراها . .

أن الكلام الأدبي ، وكل كلام يتركب من مجموعة من العناصر المترابطة ، والتي تربط بينها علاقات معينة ، لا وجود للعنصر خارجها ، ولا وجود للعنصر ألا بها . . أن مجموعة هذه العلاقات هي (الشكل) ، وهو محتوي المضمون ، ويختلف الشعر عن النثر ببروز شكله . .

ويعرف (جاكبسون) : — الأسلوبية — ، بأنها علم يبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب ، وعن سائر أصناف الفنون الانسانية ؛ كما يعرف — النص الأدبي — بأنه خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية التي للكلام ، أنه خطاب تركب في ذاته ، ولذاته (١)

وفي رأي جاكبسون أن الأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب ، ويتحدد ما به من توافق ، وانسجام بين عمليتين متواليتين في الزمن ، متطابقتين في الوظيفة ، هما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة ، ثم تركيبها تركيباً ، تقتضي بعضه قواعد النحو ، ويسمح بعضه الآخر التصرف في الاستعمال (٢) . .

ناهيك بنظريته في وظائف الكلام ؛ اذ وجد أن كل عنصر من عناصره الستة يولد وظيفة في الخطاب ، هي : ١— الباث ، ويولد الوظيفة التعبيرية ؛ ٢ — المتلقي ، وتتولد عنه الوظيفة الافهامية ، ٣ — السياق ، ويولد الوظيفة المرجعية ، ٤ — العلاقة ، وتولد الوظيفة الانتباهية ، ٥ — النمط ، ويولد الوظيفة المعجمية ، ٦ — الرسالة ، وتولد الوظيفة الشعرية ، وهي موجودة في الخطاب الأدبي ، وهي غاية في ذاتها . . .

الأساوبية ، والمناهج . .

وعلى هذا النحو صار الأسلوبيون يطمئنون الى موضوعهم ، مجاله ، ومنهجيته ؛ وعام ١٩٦٩ يبارك (ستيفان أولمان (استقرار الألسنية والأسلوبية ، واستقلال الثانية كعلم ألسني ، نقدي ، كما أنه يظهر ما للأسلوبية من فضل على

(١) دراسات في علم اللغة ، ج ١ ؛ ص ١ — ٣٠ .

(٢) أن التطابق بين جدول التوزيع وجدول الاختيار هو الذي يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي ، باعتبارها علامات استبدالية في عملية الابلاغ ص ٣٢ .

النقد الأدبي ، وعلى علم اللغة معاً (١) . .

وفي نفس العام ١٩٦٩ كتب بحثه عن أصولية الألسنية ، نقد فيه قواعد النحو التوليدي ، كما رسمها نوام شومسكي . . . (٢)

وعام ١٩٧٠ أصدر (فريدرك ديلوفر) كتابه : - الأسلوبية والشعرية الفرنسية - ط ١ ، عام ١٩٧٠ ، و ط ٢ ، عام ١٩٧٤ ، فنقض البحث الأصولي في العمل الأسلوبي ، مسلماً بداهة بما قبلية المنهج في كل بحث أسلوبي .

وعام ١٩٧١ أصدر (ميقولا ريفاتير) كتابه : في الاسلوبية البنيوية - ، فلاماريون ، فأظهر كيف أن الأسلوب هو هو الدلالة المميزة لنوعيه الكلام ، داخل حدود الخطاب ، وأن البنية النوعية للنص هي ذاتها أسلوبه . . فاللغة تعبر ، ولكن الأسلوب يبرز ، ولذلك يدرسه من حيث أثره في المتقبل (٣) .

ويقرر ريفاتير أن الأسلوبيين حرصوا على تنزيل عملهم بمنزلة المنهج الذي يسمح للقارىء بادراك خصائص النص الأسلوبية ادراكاً نقدياً ، والوعي لما تحققه هذه هذه الخصائص من غايات وظيفية . . .

يضاف الى ذلك أن الأسلوبيين اعتبروا الظاهرة اللغوية تقوم بواقعين وجوديين

---

(١) علم اللغة مسائل ومناهج ، ط ١ ، عام ١٩٤٦ ، وط٢ ، عام ١٩٦٦ . اضيف إليها فصل خامس ؛ واولمان لغوي انجليزي اختص في اللغات الرومانية ، واهتم بدراسة علم الدلالات ، وأصدر فيه مبادىء لعلم الدلالات ١٩٥٩ ، ومختصر لعلم دلالات فرنسي ١٩٥٩ ، وعلم الدلالات ، أو مدخل إلى علم المعنى ١٩٦٢ .

(٢) نشأ النحو التوليدي على يد زيليغ هاريس ، ونوام شومسكي كرد فعل على النحو التصنيفي الذي قال به التوزيعيون الوصفيون ، مثل بلومفيلد ؛ فاهتم بالطاقة الكامنة ، أو القدرة ، أكثر من اهتمامه بالطاقة الحادثة ، أو الانجاز .

وفي رأي شومسكي أن اللغة ملكة فطرية ، وأن السماع لا يوجد القدرة اللغوية ، وانما المسموعات بمثابة شرارة لزوغها وتألقها ؛ أن الانسان يخلق اللغة ، وهو يسمعها شيئاً فشيئاً ، بفضل أن جوهره مفكر ، ويستطيع أن يتمثل نظاماً من القواعد المنسجمة المتكاملة ، هو النمط التوليدي للغة ، والذي يسمح بادراك محتوى الكلام دلالياً . .

(٣) في الأسلوبية البنيوية ، ص ١٤ .

هما على حد تعبير دي سوسور ظاهرة اللغة ، وظاهرة العبارة ؛ وهما الوقعان اللذان أخذ الدارسون يحددونهما ، كل حسب تمثله ، واجتهاده ، اعتبرهما جوستاف غيوم اللغة والخطاب ،ولويس هيا لمسالف الجهاز والنص ، وشومسكي طاقة القوة وطاقة الفعل ، وجاكبسون النمط والرسالة . . .

وعلى هذا النحو تكون ألسنية (دي سوسور) ، أعطت أسلوبية (بالي) ؛ وشعرية(جاكبسون)وبنيوية (ريفاتير) ، وسواها من اتجاهات ، ومناهج . . .

محاولة المسدي .

وهذا الكتاب : —الأسلوبية والأسلوب— ، للأستاذ عبد السلام المسدي ، تونس ، ١٩٧٧ ، محاولة ألسنية في دراسة الأسلوب ، أبرز ما يلفت النظر فيها أن صاحبها يتذبذب بين العلم والأدبية ، ويصرح جهارة بالفصل بين الأسلوبية وعلم الأدب ، مما سنعود الى مناقشته بعد قليل . . .

الأستاذ عبد السلام المسدي مدرس لمادة الأسلوب ، بدار المعلمين بتونس ، وحالياً هو يعد رسالة دكتوراه عن فلسفة اللغة عند العرب ؛ وقد قسم كتابه الى ستة فصول ، وملاحق ، وهي :

الفصل الأول : — الأشكال وأسس البناء — ، تحدث فيه عن الأسلوبية ، والظروف التي أحاطت بنشأتها ، ورافقت محاولات المنظرين فيها ، حتى رسخت كفرع في شجرة الألسنية . .

الفصل الثاني : — العلم وموضوعه— ، وفيه يحاول المؤلف المسدي استعراض الآراء في المنهجية العلمية في الألسنية ، وردود الفعل عليها في الأسلوبية . .

الفصول الثالث ، والرابع ،والخامس— مصادرات المخاطب بكسر الطاء ، والمخاطب بفتحها ، والخطاب — ، أي الباث ، والمتقبل ، والناقل في العملية الاخبارية التي الخطاب ، وفيه يعرف بوجهات النظر في تحديد الأسلوب من كل زاوية من هذه الزوايا . .

ثم الفصل السادس : — — العلاقة والأجراء — ، ويتحدث فيه عن علاقة الأسلوبية ، أي علم الأسلوب بالنقد الأدبي ، والذي هو في نظره ميزان ، أو عملية معيارية ، أو علاقتها بالأدب ، والذي يقترح نظرية شمولية له من أساس أنه ينفي أن تؤول الأسلوبية الى نظرية في النقد الأدبي ، وفي ذلك نظر سنعود اليه أيضا . .

هذا النوع من التمثل يدل على حس شمولي يريد أن يكون منهجيا ؛ ولذلك وجدنا هذه الفصول تعج بالتحليلات والمفارقات ، وتعرض شتى المشارب والمناهج ، استعرضها عبد السلام المسدي بقضها وقضيضها ،

مظهراً تارة تحزبه للعلم وفوائده ، وتارة أخرى مظهراً الاشكالات التي تثيرها أحوال التنظير ؛ خاصة بالنسبة للأدب ، ونقده .

يضاف إلى ذلك أن المؤلف المسدي يغالط في اصطناع الجدل ؛ الأمر الذي يوقعه في تناقضات صريحة ، هي تذبذبه بين الأمل في الوصول إلى بديل السني في النقد الأدبي ، وبين اعتبار الحدث الأدبي إذا بقي يعتمد أطراف الجهاز الابلاغي بقي في مستوى الآليات أو الآلانيات ؛ الأمر الذي في نظره يفرغ الظاهرة من حوافزها التأسيسية كما هو يقول ؛ وعلى التعريف بالتالي أن يتجاوز أطار الأشكال ليقفز إلى نوعية الظواهر المركبة للحدث الابداعي(١) . .

ولذلك نجده في نهاية الكتاب يتجه إلى أن يعتبر الأسلوبية علماً انسانياً يتعامل مع ظواهر الحدث الأدبي سواء منها نص الخطاب الأدبي ؛ أو الكاتب ، أو القارىء وأيضاً الناقد(٢٧) . . وذلك تناقض في دعوته نفسها ، وتهاون في منهجيته ، في حين أنه ، كما رأينا لا يجوز الفصل بين الأسلوبية ، والنقد الأدبي أيا كانت درجة الجهود العلمية في هذا الأخير ، وسنعود إلى ذلك أيضاً بعد قليل . .

الأسلوب ، والانزياح . .

اعتماداً على المخاطب ؛ أي من زاوية المتكلم ، نشاطاته ، ومقاصده ، (الأسلوب) هو الكاشف عن تفكير صاحبه ، ويصير يتطابق من هذه الوجهة من النظر مع الطريقة في التفكير ، والتصوير ، والتعبير ؛ إنه الفكر ، والمعاني، حركتها ونظامها ؛ أو هو أيضاً الانسان ، على حد تعبيرات بيفون فيه . .

أما من زاوية المخاطب ، أي المتقبل ، فالأسلوب ضغط مسلط على المتقبل . . وعناصر هذه الطاقة الضاغطة تنحل آنئذ إلى فكرة التأثير ، والتي بدورها تستوعب مفهوم الاقناع ، وأيضاً مفهوم الامتاع . . وفي نظر ستندال جوهر الاسلوب في تأثيره ، وحسب فاليري ، وأيضاً جيد الأسلوب هو سلطان العبارة . .

وقد عاد (ريفاتير) من زاوية بنيوية إلى نفس الموقف ، والفكرة ، فعرف الأسلوب ؛ بأنه ابراز عناصر الكلام ، وحمل المتقبل على الانتباه لها ، بحيث أنه إذا غفل عنها شوه النص ، وإذا

(١) الأسلوبية والأسلوب ، المنوه عنه ، ص ١١٠ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٢٠ .

حللها وجد لها دلالات مميزة خاصة . .

وأما من زاوية الخطاب ، فغالبية الأسلوبيين يعتبرون الأسلوب «وجوداً في ذاته ولذاته ؛ إن (ماروزو) يعرف الأسلوب بأنه اختيار الكاتب مامن شأنه أن يخرج بالعبارة من جيادها ، أي ينقلها من درجة الصفر إلى خطاب متميز بنفسه . .

وواك وفارين يربطان مفهوم الأسلوب بالمفارقات التي نلاحظها في التركيب اللغوي لخطاب الأدبي ، وهي مفارقات يحصل بها الانطباع الجمالي ؛ وكان ذهب (شارل بالي) الى التمييز بين الأسلوبية والأسلوب ، فحصر مدلول الأسلوب في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، بخروجها من عالمها إلى حيز الوجود اللغوي(۱) . .

و (الأنزياح) عدول عن النمط الأصل ، ويصفه (جاكبسون) بأنه تلهف قد خاب ، أو انتظار مكبوت ؛ ويدرس معه المفاجأة في العمل الأسلوبي . . ويعرف (ريفاتير) الأنزياح بأنه بعد ، أو عدول ، أو خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، فهو حيناً خرق للقواعد، وحيناً آخر لجوء إلى ماندر من التراكيب . .

في الحالة الأولى هو من مشمولات علم البلاغة ، فيقتضي تقييماً بالاعتماد على المعيار ؛ وفي الحالة الثانية البحث فيه من مقتضيات الالسنية ، والأسلوبية ؛ ويقترح (ريفاتير) ما يسميه بالسياق الأسلوبي تعويضاً عن الاستعمال الذي يحدد النمط العادي ؛ أن بنية النص من حيث العبارات والتراكيب تبرز مستويين ؛ أحدهما يمثل النسيج الطبيعي والآخر يزدوج معه ، ويمثل مقدار الخروج عن حده .

الأسلوبية والنقد الأدبي .

يذهب عبد السلام المسدي إلى أن ينفي عن (الأسلوبية) أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ؛ أو أنها يمكنها أن تنقض أصوليا النقد الأدبي (۲) ، (كذا) . .

وعلة ذلك في نظره أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته ؛ فهي كما هو يقول قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى التقييم ، بالاحتكام إلى التاريخ ؛

(۱) حسب بالي الأسلوب هو الأستعمال نفسه ؛ أن اللغة مجموعة شحنات معزولة ، والأسلوب هو ادخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر ؛

(۲) الأسلوبية والأسلوب ، السابق الذكر ، ص ۱۱٥ .

بينما رسالة النقد كامنة في أماطة اللثام عن رسالة الأدب . .

ويردف إلى ذلك أن النقد كميزان الموازين في الأدب عرف في تاريخه الطويل بصراع أبدي (١) بين الزمانية ، والآنية (كذا) ، ولكن (الأسلوبية) لا تكون حسب قوله الا معياراً آنياً (كذا) ، ولذلك هي لا تطمح إلا أن تكون رافداً موضوعياً يغذي النقد فيمده ببديل (٢) اختباري يحل محل الارتسام ، والانطباع (كذا) . .

وذلك في نظره لأن (الأسلوبية) رضخت لقانون جدلي شاق (كذا) ؛ معادلته أن التغير في منهج التحليل يكشف ، ويقتضي (٣) في نفس الوقت تغيراً في التصورات المبدئية (كذا) ؛ ولذلك نجده يتعسف في إظهار عناصر هذه الجدلية ، أو محركها كما هو يدعي ، فيتهافت ، ويدلل على جهله بمبادىء الجدل . .

ثم ينبري يقترح في شبه ضياع معارفي نظرية شمولية في تعريف الأدب ، والحدث الأدبي ؛ ويرى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ظواهر ثلاث ، هي : حضور الانسان ، مؤلفاً كان ، أو مستهلكاً ، أو ناقداً ، وحضور الكلام ، وحضور الفن (٤) .

وتلك هي الظواهر الانسانية ، فاللغوية ، فالجمالية (كذا) ، والتي تتقسمها حسب زعمه علوم الانسان ، ومنها علم النفس ، ثم علم الدلالات ، ثم مكتسبات فلسفة الجمال ؛ وحضور الظاهرة الفنية في الحدث الأبداعي

---

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٥ .

(٢) البديل في مفهوم المسدي هو أن يتولد عن واقع معطى وريث ينفي بموجب حضوره ما كان تولد عنه (ص ٤٨) ؛ فالأسلوبية في نظره امتداد للبلاغة ، ونفي لها في نفس الوقت (نفس الصفحة) وانظر ص ١٣٤ حيث يورد نفس المعنى . . ألا أن هذا المفهوم مغلوط من أساسه وضعياً ، وجدلياً . . وضعياً لأن البديل هو تواجد مجموعة مقدمات بعضها بديل بعض ، لأنها بمثابة مقدمة واحدة سليمة وصحيحة ؛ وجدلياً ، لأن الوريث ليس من الضروري تولده من شيء يكون طرحاً ، وبالتالي ليس من الضروري أن يقوم بنفي ما تولد عنه ، وسنعود إلى ذلك فوق . .

(٣) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٦ .

(٤) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٨ — ١١٩ .

يمكن الاستناد فيه ، كما هو يقول : إلى مكتسبات متمازجة المنابع ، فلسفة الجمال ، والفنون المقارنة ، وما اشبه(١)

الرد

وفي اعتقادنا أن عبد السلام مخطيء في تقديراته ، متعسف في أحكامه ، ظالم الأدب ، والنقد الأدبي ، والأسلوبية على السواء ؛ بفعل انه يقيم بينها حواجز قاطعة ، ويلجأ إلى فلسفة الجمال ، والفنون المقارنة ، لتحل له ما يسميه ، ظلماً وتعسفاً ، بأشكالية الأدب ، والاسلوبية .

ولذلك وجدناه يقترح نظرية شمولية في تعريف الأدب ، تقوم على معالجة ظواهر الحدث الأدبي ، وخاصة حضور الفن ؛ ولكن ذلك مجرد هروب من المشكلة الأسلوبية ، ولا يحل أي اشكال ، آنياً كان أو زمانياً..لأن مثل هذه النظرية المائعة لا تستند إلى موقف نقدي فتحترمه ، ولا تحصر نفسها بمنهجية علمية ، حتى ولا فلسفية ، فتلتزمها . .

في حين أن الأليق ، والاكثر جدوى هو دائماً اعتبار الاسلوبية والنقد الادبي يتمم بعضهمابعضاً في حدود امكانيات الدارسين ، بحيث لا يجوز الفصل بينهما ، كما انه لايجوز تكلف جدلية وهمية تجعل الأسلوبية بديلا عن النقد الأدبي ، كما هو يفعل . . .

وكنت تطعت في مباحث الجدل ، والأسلوبية أشواطاً ، هي اليوم بحمد الله معروفة ، بحيث (٢) وصلت إلى تصنيف حديث لصور البيان ، أدخلت فيه مفهوم الرمز ، والرمزية ، كما سبق أن كتبت في ذلك العديد من الدراسات ؛ ومن حيث أني من رعيل الأوائل الذين عملوا على بعث الروح الجدلية في الفكر العربي الحديث ، والمعاصر ، أحب أن أقف ، قبل كل شيء ، على مغالطات المسدي في الجدلية اللغوية التي يتوهمها ،

---

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٢٠ .

(٢) صور البيان في نظرنا نوعان صور تعبير ، وصور تحسين ؛ الأولى أما فكرية وهي التشبيه ، والصورة الرمزية ، والاستعارة ، والكناية ، أو وجدانية مثل التعجب ، والاستفهام ، والتمني ، والدعاء ، والسخرية ، أو نحوية ، مثل الحذف ، والقصر ، والتقديم والتأخير . . والثانية أما عضوية مثل المطابقة ، والإيجاز ، والأيجاز ، والمساواة والاستطراد ، أو لفظية ، مثل الجناس ، والتضمين ، والسجع ، وغيرها ، وسبق أن نشرت فيها دراسات متنوعة ، انظر مجلة (المورد) ، بغداد ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ١٩٧٦ ، حيث تلخيص لهذا التصنيف مع العديد من الشواهد .

وأفضت به إلى ما يسميه بنظرية شمولية في تعريف الأدب .

مغالطات جدلية

يرى المسدي ، بعد ان يتأمل في شيء من التعسف كلا من الانزياح ، والأبداع الفني ،أن (الظاهرة اللغوية) هي في ذاتها مصب جدولين ، أو نقطة تقاطع محورين (كذا) : أولهما هو الجدول النفعي ، ومداره اللغة الاولى ، وهو الأصل بالذات والزمن ، والثاني هو الجدول العارض ، ومحوره وضع اللغة الطارىء (كذا) . . .

ثم نجده يتعجل التحليل والتركيب ، فيقرر أن كلا هذين المظهرين واقع لغوي(١) الأول متنازل ، ويمثل في نظره (قضية) أي الطرح ، وهو الموجود اللغوي كتجسيد لخصوصية الحيوان الناطق ، والثاني متعال ، وهو في نظره يمثل (النقيض) أو الموجود البديل لذلك (كذا) . . .

ويقول المسدي أثر ذلك أن الخطاب الأدبي هو التأليف ، ويقصد في تمثله (التركيبة) الجدلية لجدولي القضايا ، والنقائض في الظاهرة اللغوية ، على حد قوله ، أي أنه مزيج الضغط التنازلي ، والدفع المتعالي ، حتى ينتهي فيقرر بتعسف ، ودور مسوغ ، وأيضاً دون مبرر ، أن في ذلك (٢) سر ديمومة أشكالية الأدب ،وأشكاليةالاسلوب، كماهية مستعصية (كذا) . . .

وواالله لست أدري كيف أجاز لنفسه مثل هذا التمثل ؛ وليت شعري أين تكون هذه الجدلية ؟ . . وكيف هي تتحرك ؟ . . وماهي وجهة التناقض في ظهورها ؟ . أو أيضاً في حركتها ؟ . . كل ذلك لا نجد جواباً عليه ؛ غير ترمت للظاهرة اللغوية ، وهمي ومتكلف ، لاهو يتصف علماً ، ولا أدباً .. ناهيك بأنه لايجوز وضعياً ، ولا جدلياًاعتبار الأدب مشكلا ، كما أن الاسلوب ليس بماهية مستعصية ! . . .

وهل الخطاب الأدبي تركيبة جدلية من ضغوط ، ودفوع ؟ . أين الجدلية في ذلك؟ . أننا لانستطيع حتى في حدود البنيات اللغوية ، والبلاغية ، والأدبية ، أو مايسمى ببنيات فوقية ، وتحتية تعود الى الثقافة ، والطبيعة ، وأيضاً اللغة والمجتمع ان نقول مثل هذاالقول.

وذلك بفعل المباشرة المستمرة التي في الأبداع الأدبي ، والتي هي مجرد انتشار ،

---

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠١ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٢ .

وتكشف ، وتحتاج اذا أردنا مصافحة جدلها اعتبار الملاشاة ، والتخارج الذاتي ؛ الأمر الذي يخرج بالبحث إلى مجال فلسفة اللغة ، وظواهريتها ، أو فلسفة الأبداع ، شعريته ، وايضاً مقاصده . . .

وفي اعتقادي أن المسدي وهم في الأبداع الذي في الدفع المتعالي كما هو يقول ، فاعتبره نقيضاً للتفعية التي للخطاب ، في حين يمكن للحالتين أن تتزامنا دون تناقض ، أو جدل، أو نضطر وقتها إلى تمييز الابداع عن أحوال الخطاب من أجل مصافحة الواقع الآني ، والتطوري ، وهو باستمرار تعددي . .

ومثل هذه المصافحة تحتاج إلى برهان على (قوة النفي) كما يقول أهل الجدل ، والتي هي في المباشرة الوجودية شيء من الذات. أن الجدل آنئذ في مجالات الظاهر الوجودي ، وعناصره ، ومنها الخطاب وبنياته اللغوية ، والفنية يصبح شيئاً من الملاشاة ، والتخارج الذاتي ؛ وكل ذلك يخرج بنا من مجال الأدب إلى مجال الظواهرية ، وتأمل شعرية الخطاب .

الشمولية والامكان المنهجي

كيف أذن نتخلى عن الاسلوبية ، ومنهجيتها ، وهي بهذا الثراء والخصب والمرونة ، من أجل نظرية موهوبة تدعي الشمولية ، في حين هي لاتضبط أسلوبياً ، ولا أدبياً ، ولا تبرر عملا أسلوبياً ، ولا نقدياً . . .

وليسمح لي الأستاذ المسدي أن أنوه أني عندما عالجت الأسلوب بالمنهجية الظواهرية ، والتي هي اليوم أقرب المناهج التجريبية إلى العلم ، عملت على تفحص (تعددية) العلاقات في المفاعلة الأدبية ؛ وكنت في العديد من المناسبات أؤكد عليها ، وألفت النظر اليها . ولا زلت أتفحص جوانبها ، واستلهمها أسرار الاسلوب ، والأبداع فيه . . .

أن (الاسلوب) هو تحقق شعرية ، تستند إلى تخطيطات تعود إلى الكاتب ، وتعددية واقعه ؛ وعلى ذلك يكون هذا الانتظام الذي تنظمه المفردات والتراكيب اللغوية في خطاب أدبي هو جوهر العمل الاسلوبي سواء بالنسبة للكاتب ، أو الناقد . . .

ومن هنا كون الأساليب تتعدد عند الكاتب الواحد ، أو في الفترة الواحدة ؛ وذلك بحسب طاقات تحققها ، ونظامها ، ومن هنا أيضاً كون الانتباه اليها في شعريتها ، أو شكلها ، أو مضامينها متفاوت من ناقد إلى آخر ، وذلك حسب اهتمامه بها ، أو أيضاً أثرها فيه . . .

على هذا النحو يمكننا أن نفسر (الأسلبة) على حد تعبير الناقد (خلدون الشمعة) ، أي سيطرة الصيغة الأسلوبية المسبقة ، مما سنعود اليه بعد قليل.. ومن حيث أننا نقول بالنفي،

والملاشاة ، فاننا نفسر الأسلوب بحركة الواقع الذي تحققه ، وتعددية هذا الواقع . . .

ان الخطاب الأدبي في واقعه التعددي يصير ينم عن جدلية شعرية ، تصافح الماهيات ولكنها في الوقت نفسه تريد النظام . . وذلك أن حركة تنظيم الكاتب لمفرداته ، وتراكيبه من أجل أن تعبر عن أفكاره ، وأمياله تصير جدلية الخطاب الأدبي في تجاوزه تناقضات واقعه ، والذي تتصارع فيه أنواع التناقض من عناصر ، وأيضاً روابط واقعية ثقافية ، واجتماعية على السواء . . .

والكشف عن هذه الشعرية ، يصير إلى سبر أبعاد (التوتر الارادي) ، الذي في تنظيم الكاتب لمفرداته ، وتراكيبه ، بغية ايصال مقاصده إلى القارىء . . وبفعل أن هذه المقاصد أصداء الحياة الفعلية ، والواقع العيني ، يبتعثها الكاتب على شكل شحنات شعورياً ، ولاشعورياً ، فأن الناقد من طبيعة عمله يتخذ منها موقفا ، فيحكم عليها أحكامه . .

ولكنا إذا نحن عملنا أسلوبيا ، انطلاقا من صور البيان ، وحاولنا الكشف عن هذه الشعرية ، ومظاهر تجاوزاتها ، وأيضا جدليتها ، وجدناها تتأسس ، كما يتأسس (العمل الأسلوبي) ، عند كل من الكاتب ، والناقد ، على ارادة الحياة ، والمثال ، والذات ، وبالتالي حدس الواقع ، وحساسية الجميل ، والتوق إلى الخلود . .

أمثلة من واقعنا

فاذا عدنا إلى شمولية المدى ، وسمحنا لأنفسنا الأخذ بها . ترى أي علم نؤثر ، أم أية منهجية نصطنع ! ! مادام أن المناهج ، والمشارب ، والأذواق فيهما لاتنفك تتنوع ، وتتضارب ، ويتمايز بعضها عن بعض ! .

وعلى سبيل اللفت إلى واقعنا البلاغي ، والأسلوبي نفسه ، لأذكر محاولة المرحوم (أمين الخولي) في تصيير البلاغة فناً للقول (١) . . فقد اقترح (أمين الخولي) أن يقدم للعمل البلاغي الحديث ، بمقدمتين ، أحداهما نفسية ، تعرفنا بالملكات النفسية ، ومنها الوجدان ، والخيال ، والأخرى فنية تعرفنا بالجمال ، والاحساس به ؛ وهي الأمور التي تساعد الدارس للأدب على تبين أدبية الأدب ، بحيث يكون العمل الأسلوبي هو نفسه تبين هذه الأدبية ، والتي هي شيء من الفن ، والحياة . .

أليست هذه الدعوة على بساطتها أكثر

(١) كنت كتبت في (الأدب) القاهرية ، و(الاديب) اللبنانية ، وغيرهما ، العديد من الدراسات عن فن القول ، لأمين الخولي ، فاقتضى التنويه . .

قرباً من الصواب ، من شمولية المسدي التي لا تستند إلى منهجية ، ولا إلى جدل .. ان دعوة (أمين الخولي) دعوة بلاغية أسلوبية ، يؤطرها العلم ليشدها في نهاية الأمر إلى واقع الاقليم ، واجتماعيته ؛ في حين أن دعوة عبد السلام المسدي تترك المجال الأدبي ، والأسلوبي لصراع المبادىء ، والمناهج ، والفلسفات ، والاتجاهات ، وخاصة في مسائل النفي ، واللاشعور ، والتعبير ، والابداع . . .

وفي نظري أن ما يذهب اليه الأستاذ (خلدون الشمعة) ، من أنه يحق للناقد أن يصطنع لكل نص أدبي المنهج الذي يلائمه ، ويلائم دراسته (١) ، هو أكثر قرباً من الواقع ، والصواب ، من مثل هذه النظرية الشمولية التي يتكلفها عبد السلام المسدي . . وذلك أن هذا الاصطناع أمر يسوغه العلم ، كما أنه يحترم هو نفسه العلم ، في حين أن شمولية المسدي لا تتقيد بالضرورة بمنهجية معينة (٢) . .

وقد أخذ عبد السلام المسدي على (لطفي عبد البديع) قوله : — أن النقد الحديث قد استحال اليوم إلى نقد للأسلوب ، وأن مهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ، ومعايير جديدة (٣) . — ؛ فعلق على ذلك بأنه قلب لسلم القيم ، لا يعكس أمانة المخاض الجدلي التاريخي الذي تعيشه هذه المعارف الانسانية ، فضلا عن عواوض الخلط بين النقد الأدبي ، وعلوم اللسان (٤) . .

وأقول ، أن الظن ان المخاض الجدلي التاريخي لهذه المعارف الانسانية فصل ، أو يفصل بين النقد الادبي ، وعلم اللغة ، أو أيضاً العلم عامة ظن خاطىء ، غير صحيح . . وبالنسبة لواقعنا بالذات ، أن النقد الأدبي ، ومحاولات تطوير البلاغة ، وعلم اللغة هي وحدها اليوم مظاهر نشاطاتنا في تدعيم الأسلوبية ، وتحديد معالمها . .

---

(١) راجع له الشمس والعنقاء ، دمشق ١٩٧٤ ، والنقد والحرية ، دمشق ١٩٧٧ .

(٢) مثل ذلك المأخذ الذي أخذه بول ريكير ، بحق على المشترع البنيوي ليفي شتراوس ، من أن أعماله كانطية بدون ذات ، أو أنها صورية مطلقة . وقد كانت الظواهرية ، ومنها ظواهرية اللغة سبيل بول ريكير إلى ذلك ؛ فكيف تكون الحال بالنسبة لعناصر الخطاب ، أو الابداع فيه . .

(٣) التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا ، للدكتور لطفي عبد البديع ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٩٣ .

(٤) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٦ .

أمثلة من الخارج

ويمكن للاستاذ عبد السلام المسدي ، مع ذلك ، مطالعة الدراسات ، والبحوث التي قدمت إلى (ندوة سيريزي) للنقد الأدبي(١) وخاصة بحث الاستاذ (جيرار انطوان) ، وعنوانه : — أسلوبية الصورة واسلوبية الموضوعات — ؛ أو الدارس الأسلوبي وجهاً لوجه أمام النقد القديم (٢) ، والنقد الحديث ؛ ثم دراسة الاستاذ (دومينيك نوجيه) بعنوان : — مختارات مفهرسة — ، سواها وعلق عليها ، وتخص مدارس النقد ، واتجاهاته (٣) . . .

أن الاستاذ (جيرار انطوان) ، من زاوية المنشيء الأدبي ، أي المتكلم في الخطاب الأدبي ، يتحدث عن برونو ، وعنايته بصاحب النص ، ومقاصده، كما يتحدث عن ماروزو ، وديفو ، وتحليلاتهما لفوارق الانزياح ، او علاقة الانزياح بالتعبيرية اللغوية .

ثم أنه يتحدث عن سبيتزر ، ونظريته في السياج الحدسي ، والاستنباطي ، لتقل الاستدلالي ، كما يتحدث عن الكلمات الموضوع ؛ أي الأساسية ، والكلمات المفاتيح ، أي الكاشفة ، وجهود غيرو ، وبرونو فيها . . ثم يتحدث عن دراسة ريفاتير في عوامل الاستقطاب ، وأثرها في الأسلوب ، وبنياته . .

ومن زاوية الخطاب ، أو الأثر الادبي، يتحدث عن مواقف الذين يعتبرون الأثر الأدبي شيئاً ، أي ثمرة ، أونتاجاً ، أوحصيلة هي بمعزل عن منتجها ، فيحدثنا عن آراء ريفاتير في الوظيفة الأسلوبية ، وتحققها في ذاتها ، وعلى الخصوص بالنسبة لمنظور القراءة ، وأسسه ، وخارجاً عن القصد الجمالي

كما أنه يحدثنا عن شومسكي ، وبحثه في البنيات ذات الضغوط ، وهي مختلفة ، وتوليدية ، ومنطلقها اللغة ، والتحليل اللغوي ؛ كما يحدثنا عن أسلوبية الموضوعات ، في اتجاهها مباشرة إلى المدلولات ، من اجل موافاة الدوال ، ورسم الطريق التي اتبعها الكاتب ، فيعرض آراء بارث ، ومولية ، وريشارد ،

---

(١) نشرت في سلسلة ١٠ — ١٨ ، كما نشرت مع مناقشاتها عند بلون . .

(٢) يمكن مطالعة آراء (لانسون) في الأسلوب ، وهو ناقد فرنسي من الطراز القديم ، في دراستنا عن الأسلوب والبلاغة ، المعرفة ، العدد ١٣٢ ، شباط ١٩٧٣ .

(٣) الاتجاهات المعاصرة في النقد ، باريز ١٩٦٧ ، ص ١٥٩ — ١٧٥ ، وص ٢٨٥ — ٣٠٩ ، وانظر أيضاً ص ٢٨١ وما بعدها . .

وستاروبنسكي ، وبيكار وغيرهم وغيرهم . .

وتجد في دراسة دومينيك نوجيه ، اشارات للعديد من المشترعين الأسلوبيين ، ونقاد الادب ، ودارسي اللغة ، مع تحليل لاتجاهاتهم ، وأهم كتبهم ، بما يؤكد وحدة الدراسات الاسلوبية ، والنقدية ، وأن بعضها يتم البعض الآخر في حدود الامكان المنهجي . .

محاولات أسلوبية

ومن قبيل اللفت إلى واقعنا البلاغي ، والأسلوبي ، وعلى سبيل التدليل على مجالات العمل الاسلوبي في تراثنا العربي ، والامكانيات المنهجية في معالجته ، وتطويره ، أقول حاول أن تحصر المفردات الأدبية التي في قصيدة ، أو قصة ، أو رواية ، أو مسرحية ، ثم حاول تحليل تراكيبها اللغوية ، والبلاغية ، ولأقل ايضاً الاسلوبية ، وخاصة ذات الشحنات ، والضغوط ، والمجازات (١) ، فأي أفق سينفتح أمامك بالنسبة لحدود المعاصرة والحداثة ، حدود التطوير البلاغي ، والاسلوبي نفسه . .

فكيف لو كان العمل الأسلوبي ، والنقدي في حدود البنية الأدبية نفسها ، بنية القصيدة ، أو القصة ، أو الرواية ، أو المسرحية ، والتي يحاول اليوم عدد من داوسينا ونقادنا في سورية ، ولبنان ، وشمال أفريقيا أن يقولوا فيها قولتهم . .

في الحالة الاولى تقف على أسرار التركيب اللغوي ، والأسلوبي ، وتطوراتهما بين التقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتعجب ، والاستفهام ، والدعاء ، والاختيار ، والتوزيع ؛ وفي الحالة الثانية تقف على اسرار العلاقة التعددية (٢) كما سبق التنويه ، والتي بين الشكل والمضمون ، رغم أن من البنيويين من يقول بوحدة الشكل والمضمون في الأثر الأدبي ، أيا كان نوعه . .

أو تأمل أيضاً الرمز ، وهو مفهوم

---

(١) لقد حاولت ذلك بالنسبة لعدد من شعرائنا ، ومؤخراً قمت بنفس المحاولة أزاء شعر محمد عمران ، وشوقي بغدادي . .

(٢) يعتبر أدب عادل أبو شنب محققاً لهذه العلاقة التعددية ، والتي وصل إليها عن طريق تطوير طريقة التداعيات والحديث النفسي ، في اتجاه انساني ، وواقعي صريح .

حديث (١) ، لم يكن في بلاغتنا القديمة ، وعملت على ادخاله فيها ، ضمن تصنيف حديث لصور البيان ، تجد الى أي مدى يستجيب أدباؤنا للحياة ، والواقع ، وملاشاتهما ، وكيف يتصرفون بالصور ، والتشبيهات في اتجاهات مختلفة ، وبالتالي الى أي مدى تتسع لغتنا لمثل هذه الأسلوبية ، وشعريتها . .

وفي نظرنا أن النظرية الأدبية يجب أن لا تفصل بين الاسلوبية ، والنقد الأدبي ، على العكس يجب أن تتسع لكل منهما ، كما هي الحال عند الغربيين . . وذلك بفعل أن المفاعلة الأدبية هي باستمرار مفاعلة تعددية ، ويعكسها تطور الانواع ، والأساليب نفسها . .

في حين أن عبد السلام المسدي يقرر صراحة أن الأسلوبية تفترق عن البلاغة ، في أن الاولى وضعية ، وصفية ، والثانية تقييمية ، معيارية ؛ الا أن ذلك اليوم شيء قديم ، ومتجاوز ، بدليل أن الاسلوبيين على اختلاف اتجاهاتهم ، ومناهجهم يتدبرون اليوم المعيار تدبراً وضعياً ، وصفياً . .

استفتاء

وكانت مجلة المعرفة استفتت عدداً من الأدباء (٢) عن – الأسلوب المتوارث ، وتجاوزه – ؛ وذلك على سبيل تشخيص حال واقعنا الأدبي ، ومواقف الأدباء من اللغة . . ومن الذين أجابوا على استفتائها عبد السلام العجيلي ، وعلي عقله عرسان ، وسعد الله ونوس ، وشوقي بغدادي وغيرهم ، وغيرهم . .

جعلت المجلة سؤالها على النحو التالي : – هل تعتبر الأسلوب الموروث في التعبير نموذجاً يحتذى به . . أم أنه نمط من أنماط التعبير يمكن ، أو ينبغي تجاوزه ؟ . – .

---

(١) تجد في كتاب الدكتور محمد فتوح أحمد ؛ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ التنويه بالعديد من تعريفاتنا ، واجتهاداتنا في الرمز ، وقد كتبت مؤخراً دراسات مستجدة شرحت فيها كيف أن الرمز ملاشاة ، وأنه تثبيت الواقع مع ملاشاة مرموزه ؛ التثبيت آني والملاشاة زمانية في حدود . . .

(٢) المعرفة ، العدد ١٧٨ ، كانون الأول ١٩٧٦ ؛ ص ٢٢٥ وما بعدها ؛ وانظر أيضاً النقد والحرية ، السابق الذكر ، ص ١٧٦ وما بعدها . .

وكانت الردود متنوعة ، لدرجة أن بعضها استنكر السؤال أصلا ، واستغربه ، والبعض الآخر حاول التوفيق بين شقيه ، أي امكان احترام الأسلوب القديم ، مع امكان تجاوزه . .

وقد علق الناقد (خلدون الشمعة) على الردود بحيطة ، بعد أن حللها بدقة . . فقرر وجود الأسلبة ، في واقعنا ، أي سيطرة الصيغة الاسلوبية المسبقة ، واعتبرها المعادل الموضوعي للاستلاب ، الأمر الذي سوغ له كناقد أن ينبه عليها . .

وغني عن التنويه أن الأساليب تدرس عند الغربيين من زوايا مختلفة ، تاريخية ، ونوعية ، فتبرز خصائصها ، وعناصرها ، وحيواتها زمانياً ، وآنياً ، مما يتيح للناقد مناقد على عمل اسلوبي ، نقدي منصف . .

وختاماً ، ما دام أن عبد السلام المسدي يطمح الى نظرية شمولية في الأدب تتجاوز الأسلوبية ، وتسمح بتمثل المعارف العلمية ، والفلسفية على اختلاف مشاربها ، ومناهجها ؛ فكيف جعل العنوان الثاني لكتابه ، نحو بديل ألسني في النقد الأدبي . . وما عسى أن يكون هذا البديل الألسني الذي يريد أن ينفي حتى طاقات الخطاب الأدبي في سيرتها عند الكاتب ، والناقد على السواء ؟ .

على العكس يجب أن نقر بشجاعة ، ونزاهة تامتين ، أن الأسلوبية نقلة علمية جديدة في دراسة اللغة ، والأدب ؛ ولا تتعارض مع النظرية الأدبية ، ولا مع النقد الأدبي . . هكذا يتمثلها الاسلوبيون واستطعنا أن نفيد منها في تحديد الاسلوب ؛ وتطوير صوره ، ومنها ادخال الرمز في البلاغة العربية الحديثة . .

وحري بنا بالنسبة للمعاصرة والحداثة أن نظل متمسكين برصيدنا البلاغي ، فنعمل على الافادة منه ؛ إنه سيساعدنا على تطوير تراثنا الأدبي ، والنقدي نفسه ؛ واحترام العلم لا يتنافى أبداً مع اعتبار الحدود الأولية التي يقطعها النقد الأدبي الحديث عندنا نقداً أسلوبياً ، بل عملا أسلوبياً أيضاً . .

ان هذا الاحترام ، اذا توفر عند كل من الكاتب والناقد ، يؤكد حرية القول ، والابداع ، والنقد كافة ؛ لأنه هو نفسه يسوغ الانتماء الفكري ، والاجتماعي ، ويفسح المجال للعمل الاسلوبي النزيه ، والتنظير فيه التنظير الأمين .

عمان
نزوى
العدد رقم 17
1 يناير 1999

مرجعية شعر المرأة العربية

تقاليد الرثاء في القصيدة النسوية

فاطمة المحسن*

توطـــئة

تثير تسمية الأدب الذي تكتبه النساء بـ(الأدب النسوي)، الكثير من الخلافات بين الاديبات العربيات وبين المشتغلين في هذا الحقل من الرجال. وما كان لهذا التعبير أن يشطر الآراء حوله بين مناصر ومستنكر لولا اشكالية وضع المرأة العربية أصلا. فالاجراء الأدبي في دراسة ظاهرة معينة يأخذ في وجه من وجوهه الشرط الاثني والفئوي في تصنيف أساليب التعبير حسب العصور والامكنة والاجناس. ذلك لان الاداء التعبيري يصدر في العادة عن تكوين روحي وفسيولوجي وبيئي يمايز الناس عن بعضها، فضلا عن تمايز الموهبة الابداعية التي لا يستوي فيها أفراد الفئة او الفصيلة او الجنس. ان ردود الفعل القاطعة التي تقسم المجتمع الثقافي العربي الى متحمس لتسمية الادب الذي تكتبه النساء (أدبا نسويا)، والآخر الذي يرى في هذه التسمية تنكرا لادبية هذا الادب، تبدو وكانها نتاج حيرة وجدانية وسؤال وجودي لايدرك اجابته من يعيش في مجتمعات مضطربة مثل مجتمعاتنا، حيث تتساكن اليوم على مضض افكار العودة السلفية الى الماضي باشد الاشكال تخلفا، مع صيغ الاخذ بأحدث افكار النسوية الغربية. ففي مصر على سبيل المثال نجد ظاهرتي نوال السعداوي والشيخ شعراوي في سياق متزامن يشير الى توتر واضح في بنية التركيبة الاجتماعية المصرية وتعبيراتها الشعبوية والنخبوية معا. ولعلنا لا نمضي بعيدا ان وجدنا في خطاب الناقد السعودي عبدالله الغذامي ونقيضه السلفي، اشارة واضحة الى حدة الحراك الاجتماعي في بلد يبدو للناظر على درجة من السكون والانغلاق فيما يخص موضوعة المرأة على وجه التحديد.

هل هناك أدب نسوي عربي؟ هذا السؤال المؤرق تجيب عنه الناقدة خالدة سعيد بسؤال مضاد في كتابها (المرأة، التحرر، الابداع): (أليس تغليب الهوية الجنسية (رجولية او نسائية) على العمل الابداعي تغيبا للانساني العام والثقافي القومي من جهة وللتجربة الشخصية والوعي بها من جهة ثانية وللخصوصية والمستوى الفني من جهة ثالثة؟)(1).

ولكن خالدة سعيد ترى في موقع آخر من الكتاب ذاته، ان الاختلاف بين الرجال والنساء لا يقتصر على الفوارق البيولوجية والنفسية،، بل يتعداه الى الارث التاريخي والثقافي، الامر الذي يجعل من فعل الكتابة النسوية عملية تحرر من حيث انها وعي وموضعة وكشف لتجارب. غير ان المهم في قراءة خالدة سعيد لاعمال بعض الاديبات العربيات ان خطوتها هذه تبدأ من حيث انتهى اليه هذا الادب من وعي بقضيته النسوية، اي بتغليب الهوية الجنسية في رصده الواقع المتلبس اشكالات انسانية مختلفة ومنها الاشكال الحضاري والسياسي والاجتماعي عموما. ان خياراتها كناقدة لقراءة البعد النسوي في اعمال بعض الاديبات في كتابها هذا، ينقض مفهومها حول تغييب الجوانب الاخرى عند تغليب الهوية الجنسية، فهي بالضرورة اقرار بالطبيعة الانثوية التي تكمن وراء طرق الابلاغ ووجهات النظر وزوايا الطرح. وهذا مثال واحد يدل على الحيرة في تصنيف الادب الذي تكتبه المرأة، ان لم تكن الكتابة حول الموضوعة النسوية في هذا الادب تثير الحرج لدى الكاتبات العربيات انفسهن باعتبارها اقل شأنا من المواضيع الاخرى، عدا عن ان تقاليد الكتابة فيها تلبست المشكلات التي واجهت مبحث النسوية سوسيولوجيا وفكريا. فهو موضوع حساس يقرب من تخوم المفاهيم التي يسهل تبسيطها وادلجتها، سواء في استخداماته الادبية التطبيقية في القصة والشعر والرواية التي تكتبها المرأة لدعم قضيتها، او في مبحثه النظري المجرد او في القراءة النقدية للنتاجات.

ان استيقاظ الوعي بالقضية النسوية لدى الشاعرات وكاتبات القصة والرواية في السنوات الاخيرة، على سبيل المثال، جعل خطابهن يدور حول محور يكاد يكون فقيرا لفرط ما يحصر مخيلة الكاتبة عند تخومه التي تتكرر من خلالها مشكلات المرأة ومعاناتها، ليصبح التمايز بين القضية التي تطرحها الكاتبة وفنية التعبير عنها صعب التحقق.

يجدر التوتر في الافكار والمواقف من أدب المرأة اليوم تعبيراته المتطرفة، بين مغالاة في رعاية لبعض النماذج من هذا الادب، او انكار

* ناقدة عربية تقيم في لندن.

واهمال وتمييز وانتقاص نجده في المفاصل الحساسة التي تحدد موقع المرأة الادبي وعلى وجه الخصوص بين زملائها وانددادها الاقرب. فالحلقة الاضيق أصدق تعبيرا عن روح الجماعة في ممارستها اليومية دون حجب نظرية وتعميم. كما ان التنافر في القبول والرفض لهذه التسمية بين الاديبات انفسهن يخضع الى اشكالية مفهومية يمليها غموض المصطلح نفسه، فحقل النسوية في الكتابة العربية لم يزل جنينا. وكما حصل مع الكثير من المفاهيم والافكار الجديدة، جرى استنساخ بعض صيغه من الغرب بتبسيط شديد، وخضع الى اجتهادات واتهامات وصف نتيجتها بين ما وصف بانه من خلق مؤامرة غربية لتخريب المجتمعات العربية. وهذا القول لم يصدر عن المتطرفات والسلفيات، بل عن أديبات يعتبرن أنفسهن من داعيات حرية المرأة.

في ظل هذه التوترات تكتب المرأة اليوم الشعر مثلما تجد مكانتها اللائقة في عالم القصة والرواية ولعل الشاعرات في بعض البلدان العربية يتفوقن في العدد على الشعراء كما الحال في البحرين وبعض دول الخليج. بيد ان التثبت من حضورهن الواثق في حقل المنافسة الشعرية ظل، موضع شك وريبة نقديا. ولم تنافس الرجال في التاريخ المعاصر سوى امرأة واحدة هي نازك الملائكة التي لا تصمد قصيدتها في المحاججة الجمالية امام شعر السياب وصحبه، عكس مباحثها الأدبية التي بكرت بدراسة الظاهرة الشعرية الجديدة، فتفوقت بذلك على انداها ثقافة وعقلا ديناميكيا. لعل هذا التصور يدفعنا الى السؤال عن سر تخلف المرأة العربية شعريا عن الرجل. وهل لتقادم كبح مشاعرها من تأثير على تحجيم دورها في هذا الميدان، حتى ولو كانت الفرصة سانحة امامها لتقول ما تشاء؟ او هل ان مخيلة المرأة قاصرة عن ان تكون بمستوى تمثل النتاج الشعري الذي خلفته امة تفاخرت بشعرها على بقية الامم؟

مرجعيات شعر المرأة

في الميدان الاكثر وعورة في تلمس المسيرة الادبية للمرأة العربية، سنجد صعوبة في ان نتحدث عن تراث تملكه النساء، سوى تراث الاغاني او الفلكلور الشعبي الذي لا ينسب الى صاحباته باسمائهن، بل الى نساء القبيلة او المجموعة القبلية. والى يومنا هذا نجد ان هذا الشعر يعامل المعاملة ذاتها بين القبائل كما تدلل الدراسات الانثربولوجية المعاصرة[٢].

فالمرأة تبدو للذي يبحث عن ملامح تميز كتابتها، دون ميراث شعري على ما قيل في شعر الخنساء وليلى الاخيلية وولادة بنت المستكفي، وما يورده المؤرخون وصاحب الاغاني من اشعار الجواري والقيان. فمراثي الخنساء ووجودها اليتيم ضمن المسيرة الشعرية العربية التي تحفل بالخصب، يدل على استثناء صوت المرأة من حق ممارسة الفنون الادبية، الا ما يتعلق بقضايا غير محرمة ومنها ندب الموتى والفخر بالقبيلة. وفي الظن ان هذا المبحث سيعود بنا الى ما قيل بخصوص رواية الشعر الجاهلي ومدى صحتها وما دخلها من انتحال وتزوير.

وسيقودنا بالضرورة الى معرفة التضاريس الاجتماعية التي نشأت من خلالها وتبلورت فكرة السلطة الادبية في المجتمع العربي، وهي شديدة الصلة بالسلطة السياسية. فأمجاد العرب لم يحفظ منها إلا ما سجل في القصائد، والقبيلة التي يظهر فيها ابرع الشعراء تسيطر على القبائل الاخرى، الى حد ما،كما يذكر مرجليوث عند استشهاده بحماسة ابي تمام[٣].

ومن المفيد ان ندرك قبل كل شيء، بعض التواريخ التي تدلنا على اصول الشعر العربي. فما وصلنا منه لا يشير الا الى مرحلة اكتماله، وبين تلك المرحلة وما يسبقها تقف احداث سياسية واجتماعية غيرت ليس فقط تضاريس الجزيرة العربية انما ادت الى امتداد بيئة هذا الشعر الى تخوم بعيدة.. «استيقظ الاهتمام بتاريخ الشعر بعد انتهاء اربعة الى ستة اجيال منذ ان سكت لسان شعراء الجاهلية، وورثت عشيرتهم تراثهم الشعري. وبين قوم الشاعر عاش الكثير من قصائده، وانتقلت ابياته من فم الى فم ومن جماعة الى اخرى، على الرغم من ان مناسبتها، واحيانا اسم الشاعر نفسه قد نسي او اختلط او تشوش» كما يقول المستشرق الالماني هـ.الفرت الذي نشر مقالة حول امر انتحال الشعر الجاهلي في القرن التاسع عشر اي قبل انتباهة الكثير من المستشرقين ومحاججات طه حسين المشهورة[٤].

وبين الاجناس الادبية يرتبط الشعر بتاريخ الكهانة، والكهانة عند العرب قديما أرقى المعارف الغيبية، بل هي السلطة الروحية التي تأتي بعد سلطة رئيس القبيلة، السلطة التي ورثها شاعر القبيلة لاحقا لان الكهانة هي الشكل المبكر للشعر كما هو متعارف عند كل الشعوب. ويؤكد بروكلمان على ان الرجز هو الحلقة الموصلة بين سجع الكهان والشعر المقفى الموزون[٥].

ويمكننا ان نقول ان اللغة التجريدية والرمزية في الشعر من بين تعبيرات الحضارات القديمة، حيث استخدم الكهان لغة رمزية تعتمد على ما اعتمد عليه الشعر لاحقا من عناصر: الايحاء، الايقاع، الموسيقى، فضلا عن ارتباط الكاهن او الكاهنة، حسبما يشير الجاحظ في البيان والتبيين، بجني او شيطان يسمونه رئيا، اي تابعا، يأخذ من الملائكة ما يوحي به الى الكاهن، وهو القول الذي تردد عن مصدر الايحاء الشعري الى فترة متأخرة من التاريخ الشعري العربي. ويؤكد المؤرخون ان الكواهن او الكاهنات كن اكثر عددا من الكهان، ويعزون السبب الى ان نفوسهن الطف وحسهن في تقصي الاخبار أدق(٦).

وفي الفترة الفاصلة بين مرحلة تدوين الشعر الجاهلي في نهاية العصر الاموي- اي بعد ان استوت الدولة الاسلامية كيانا راسخا، وتوضحت معالم مجتمعها الجديد ومكونات أدبه-وبين المراحل التي تسبقها، تبرز لدينا فجوة تاريخية انقطعت فيها اسباب الصلة بين بواكير هذا الشعر ونضجه ويؤكد شوقي ضيف على ان «ليس بين ايدينا اشعار تصور اطواره الاولى، انما بين أيدينا هذه الصورة التامة

لقصائده بتقاليدها الفنية المعقدة، وهـي تقاليد تلقى ستارا صفيقا بيننا وبين طفولة هذا الشعر»[٧].

ان تعريف وظيفة الشعر عند العرب تؤكد صلته الوثيقة بالكهانة، فهـو ديوان العـرب الـذي يتناقلـون بواسطتـه انسـابهم واخبارهـم وحكمهم وعلومهم. فان كانت الكـاهنة تفوق الكاهن في قدرتها على نقل الاخبار والانساب بدقة اكبر، اضافة الى ما تملكه من لطافة طبع تؤهلها للخوض في المواضيع الـوجدانية، فهي والحالة هذه الاجـدر بان تكون بين ممـارسي الوظيفـة ذاتها عنـدمـا تحول سجع الكهـان الى الشعـر الموزون المقفى ذي البنيـة المنطقية والاقيسـة البلاغيـة المتطورة. او في الاقل كان العـدد الاكبر من الكاهنات اكثر استعدادا للتحـول الى مرحلة التوسط الشعري بين الطفولة والنضـوج، ولعل الاشارات القليلة التي تصدر في كتـب التصنيف عن وجـود تلك الشـاعرات ما يـدل على هذا الامر[٨]. والحال ان ما جمع من شعر في نهاية الفترة الاموية قد خضع الى تشذيب في خيـاراته ونوعه ولابد ان يخضع الى منطـق المرحلة التي دون فيهـا هـذا الشعـر. فـالمجتمـع الجاهلي كـان يحوي مـن البنـى الاجتماعية التي تتنـاقض في الموقف من المرأة، واحتفظت بعـض قبائله بقيم الماضي الى فترة متأخرة، وكـانت للمرأة فيها مكانة مـرموقة، مثلما كانت بعض القبـائل تئد بناتها، فلم يكن النسيج الاجتماعـي متجانسا. ويتحدث جواد علي في كتابه «المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام»، عن المرأة التي تنصب خيمتها في خلاء قبيلـة زوجها، ثم تعود الى قبيلتها ان لم يعجبها الزوج فينسـب اطفالها اليها، وتكون رابطتهـم مع اخوالهم كأقربـاء من الدرجة الاولى مـن دون صلة تذكر بـالآباء الطبيعيين[٩]. كان الاسـلام، دون شك، مـرحلة متقـدمة على الجاهليـة في تشريعاتـه لصالح النساء. فلم يكن لهن حق الميراث، كما تصبح المرأة الجاهلية بعد وفاة زوجها ملكـا لابنائه. غير ان الاسلام سن القـانون الاسري ونظم حياة العائلـة بصيغتها المستقرة. بيد ان التطور الحضري جلـب عواقبه على موقع المرأة البدويـة التي كانت اكثر حريـة ومكانة بين قبيلتها، فما كانت تـرتدي الحجاب بأشكـاله اللاحقة، كما كـان لها احقية استقبال الرجـال بغياب زوجهـا وحريـة التحادث معهـم واستضافتهـم دون تشكيك بنواياها.

سيقود البحث في امر اسهـام النساء في الشعر الجاهلي الى واقع ان الاشارة الى هذا الشعر كانت موضع تردد بين المصنفين انفسهم، وكان فحص شاعرية الخنسـاء، وهي اول مـن ذكر من الشاعرات، يخضـع الى موقـف يختلف بين جامعـي الشعر انفسهـم. فابن سـلام الجمحي لم يذكرهـا بين الشعراء الذين صنفهم في طبقـات فحول الجاهلية العشرة، وورد ذكرهـا في كتابه بشكـل عابـر بين شعراء المراثي مفضـلا عليها المتمم بن نويرة[١٠]. والخنساء في الواقع، لا يمكن ان تصنف بين الذين يجري تقويـم شعرهم وفق مـوهبة الفحولـة تلك التي صاغـت لشعر المعلقات اسطـورة قدسيته وتفـوقه بكتـابته بماء الذهـب وتعليقه على استار الكعبـة، حسب الـرواية التي تنـاقلها العرب على مـا حوتـه من مبالغة لا تصمد بـوجه المحاججة. فان كان وجـود الخنساء حقيقة غير مشكوك فيها. فان دورها ينبغي ان يكون متواريا خلف السلطة الادبية التي حـددت معالمها عقلية الفترة التـي دون فيها هذا الشعـر اي نهاية العصر الاموي. وسنجد ان امـريء القيس وهو الشاعر الـذي يأتي من نسله الشعر العـربي على اكمل صورة، امير وابن ملك مـن ملوك كندة، وان حكيم هذا الشعر وناقده وموزع المواهب فيه نابغة من ذبيان، وهو الذي يفتي لصالح الخنساء امام شاعـرية حسان بن ثابت من دون كل الشعراء، ليضعها في مقام اعلى منه.

ويستطرد صـاحب الاغـاني في اكمال الحكايـة حين يتحدث عـن سيرة حسان بن ثابـت على لسانه حيث يبلغه النابغـة (انك لشاعر وان اخت بني سليـم لبكاءة)[١١]. لدينـا اذن روايتان عـن احكام النـابغة الذبياني حول الخنساء، تأتي الثانية فيهما من باب ما يسمى اختراقات النص، اي الزيـادات والحواشي والمتون التي تتوسـع فيها الـرواية التي دونت عن نقل شفاهي، ان لم يسهم المؤلـف في تلك الاختراقات باضافة تستهدف تعـزيز كلامـه او اعلاء شأن من يقـدمهم في مادتـه، كما هي عادة الاصبهـاني في اغانيه. بيـد ان من المهم ان نلحـظ ان الروايتين لا ينقضـان بعضهما في البعـد الحقيقـي لطبيعة الاحكـام التقـويميـة في قصص الرواة. فالمرأة حتى لو تفوقت على الرجل فهي في كل الاحوال لا تتعدى دورها المعد لها كبكاءة ندابـة وهذا واقع شعر الخنساء وحجمه الحقيقي، حتى ولو قال فيه الذبياني غير هذا في مكان آخر.

يدون ابن قتيبـة في كتابه (الشعر والشعـراء) سيرة الخنساء على هيئة حكايات كل واحدة تحمل دلالة واضحـة او رسالة اخلاقية. كذلك يذكرها بقية النقاد والمصنفين بمن فيهم صاحب كتاب (الاغاني). ولعل ابرزها هذه الحكـاية «كان اخوها صخر بن عمـرو شريفا في بني سليم وخرج في غزوة فقـاتل فيها قتالا شـديدا واصابه جـرح رغيب فمرض فطال مرضه وعادته قومه فكانـوا اذا سـألوا امرأته سلمى عنه قالت لا هو حـي فيرجى ولا ميت فينسى، وصخـر يسمع كلامها فشـق عليه، واذا قالوا لأمه كيـف صخر اليوم، قالت اصبح صـالحا بنعمة الله فلما أفاق مـن علته بعـض الافاقـة، عمد الى امـرأته سلمـى فعلقها بعمـود الفسطاط حتى ماتت. وتستمر الحكايـة لتقول: ثم نكس فما زالت أخته ترثيـه ولم تزل تبكيه حتـى عميت»[١٢]. في هذه الروايـة نتعرف على ثلاث شخصيات نسائية ورجل واحد يقـدمون لنا امثولة اسرية: المرأة الاولى تمثلها الزوجة الجاحدة التـي استحقت القتل لانها لم تصف علة زوجها بما يرغب، والام الـوفية التي بعثت فيه امل الشفـاء، ثم الاخت المضحية التي ترثي الاخ حتى العمـى. ليستطرد الرواية (ابن قتيبة) في قصة جديدة تـؤكد بقاء الخنساء في صدار من شعر يرتـديه المتصوفة تعذيبا لاجسادهـم، الامر الذي ضايق عائشـة ام المؤمنين عندما دخلت عليها في مجلس من مجالسها، ولكننا نكتشف في رواية اخرى ان صخرا الاخ غير الشقيـق لتماضر بنت عمـرو بـن الشريـد السلمـي الملقبـة بالخنساء، تنبأ بهذا المصير لاخته في حالة وفاته عندما قال:

والله لا امنحها شرارهـا   وهي حصان قد كفتني عارها
ولو هلكت مزقت خمارها   واتخذت من شعرها صدارها

فهذه المرأة التي هلك اخوها سترتدي صدار الشعر طوال عمرها حزنا عليه، هي ذاتها التي كفت الاخ عارها، لانها امرأة حصان تقول عنها الروايات انها رفضت دريد بن الصمة سيد بني جشم وفارسهم وقائدهم الذي كان مظفرا ميمون النقيبة كما يقول عنه صاحب(الاغاني). رفضته لانها لا تود الزواج من خارج قبيلتها. وعندما كلمها والدها عن امر خطبته تجيب «يا ابت، اتراني تاركة بني عمي مثل عوالي الرماح، وناكحة بني جشم، هامة اليوم او غد؟!» وفي موقع آخر تقول الرد في بيت شعري:

أتخطبني، هبلت، على دريد   وقد اطردت سيد آل بدر

لعل في هذه الحكاية صدقا كثيرا او قليلا، غير ان المهم محمولات وظيفتها، فـالخنساء اولا امرأة مرغوبة، غير انها ترفض ان تكون ضحية رغبتها، وهي شخصية تقرب من شخصية الرجال في قوتها كما تتخيلها بنت الشاطىء(١٣)، لكي تتكافأ معهم في قول الشعر. بيد ان المهم في كل هذا انها قادرة على ان تكون وفية في سيرتها الشخصية لاكثر تقاليد القبيلة تعصبا وهي الزواج بأولاد العم لا الغرباء، والزواج من ابن العم «واقع بنيوي لعب دورا خطيرا في الحفاظ على هوية المتحدات الاجتماعية العربية، وضمن للعائلة نوعا من الاستقلال البيولوجي- الاقتصادي»(١٤).

ان الذي اضاع اسهامة المرأة الحقيقية شعريا في الفترة الجاهلية لابد ان ينطلق من اسباب وجيهة، وليس التفرقة بين الذكر والانثى وحدها تدفع الى محاولة تكبيل دورها بقيود مبهظة، بل ان هناك امرا اكثر اهمية وهو الكيفية التي يكتب فيها التاريخ كأمثولة، والتاريخ لم يكتب قط الا على هذا المبدأ، والشعر عند العرب رديف تاريخهم، وما كان امام النقاد ومصنفي الشعر في عهد التدوين الاموي سوى ان يخلقوا من الخنساء وشعرها نموذجا اخلاقيا، عبرة تاريخية للنساء من بعدها، انها تكسب احترامها من فكرة كونها بطلة قصة ميلودرامية تثبت ركنا من اركان الفضيلة الاجتماعية. بيد ان اللافت في الامر ان اغراض هذا الشعر ومضامينه لا تدل على انه سعر نسائي، فهو فقير الى الشأن الشخصي والحميمي الذي يميز شعر المرأة على امتداد العصور. ولو تتبعنا الشعر الذي تكتبه نساء القبيلة وترردده الاغاني او يتناقل في مجالس السمر، فسنجد فيه بالاضافة الى موضوع الحب، ما يمكن ان نسميه المواضيع والشؤون الحميمية للمرأة ومن بينها الامومة، الزواج، العائلة. وشعر الخنساء يفتقد الى هذا الجانب، فهي لا تذكر كلمة رثاء في اولادها الاربعة بعد ان استشهدوا في سبيل الاسلام كما تقول الروايات، كما لا تشير الى ابنتها عميرة التي قيل انها ورثت شعر الرثاء عن امها. وهذا ما تنبه اليه بنت الشاطىء في كتابها عن الخنساء مشيرة الى ان الخنساء لا تذكر شيئا عن حياتها مع زوجها، وليس لديها سوى قصيدة رثاء واحدة في زوجها الاول. غير أن اللافت في سيرة الخنساء اهمال الروايات ذكر موقف زوجها بعد ان دخلت مرحلة معاقبة جسدها وفاء لذكرى اخويها صخر ومعاوية، ولكن الروايات ذاتها تذكره بجريرة اخلاقية تبرر ذلك الزهد بحقه في ان تكون له امرأة طبيعية. فهو مقامر يخسر ماله ليتولى الاخ صخر تعويض العائلة عن تلك الخسارة، لذا كان مديح الخنساء يدور حول كرم اخوتها، والهبات التي تلقتها من صخر والتي تفتقدها بعد رحيله. وتقول بنت الشاطىء: «وبدت او شاء لها مؤرخوها ان تبدو، كما لو لم يروعها سوى الخسارة المادية، اما المحنة النفسية بموت الاخ، اما المصاب الروحي بتصدع شطر من كيانها، اما الجرح القلبي بتمزق الشمل المؤتلف وبعثرة الجمع الملتئم، اما هذا كله، فلم يدخل في نطاق الراثية المفجوعة، ولا كاد له عندها كبير شأن او حساب»(١٥). وفي غمرة بحثها في مضامين شعر الخنساء ومواضيعها، تعرب بنت الشاطىء عن استغرابها لافتقاد شعرها قدرة التعبير عن عاطفة الامومة: «وحين أذكر هذا، يلفتني ان عواطف الامومة عند الخنساء باهتة لا تكاد تلمح، وهذا ديوانها بين يدي احاول ان اعثر فيه على اثر من صورة الام في تجربتها العظمى، ولا اثر. كما احاول عبثا ان اجد فيه صدى- اي صدى!- للحزن الاكبر الذي تذوقه الثكلى»(١٦).

لا ريب ان المراثي النسوية تنم عن طبع عاطفي، وان من المناسب والحالة هذه ان تتناقل نسوة القبيلة لا رجالها تلك المراثي، بيد ان راوي شعر الخنساء كما تؤكد المصنفات هو ابن اختها «اشجع السلمي» ورجال قبيلتها، لذا نجد شعرها يمتلىء بالفخر بالرجال، وما رواه رجال قبيلتها من مراثيها التي تعتمد في الاساس ابراز المناقب، مكنت تلك القبيلة من تبوء مكانة راسخة بين القبائل.

غير ان من المهم ان نتذكر ان نظام الخنساء اللغوي في عدد من القصائد، يختلف عن النظام اللغوي لشعر رجال مرحلتها، اننا نستطيع ان نلمس ترفا في اختيار اللغة وبساطة وسلاسة طبع وانسيابية في طريقة التحكم بالاستعارة والتشبيه اضافة الى رقة معاني هذا الشعر وانوثتها، فهي تقول:

نعم الفتى كنت اذ حنت مرفرفة   هوج الرياح حنين الوله الخور
والخيل تعثر بالابطال عابسة   مثل السراحين من كاب ومعقور

ان طريقة ابلاغها في مطالع الكثير من القصائد تدل على طبع نسائي، سرعان ما يتغير بعد الابيات الاولى، ولعل السبب يكمن في ان تلك المطالع مأخوذة من مراث نسوية او من مراثي الخنساء الاصلية، لتؤلف على منوالها القصيدة اللاحقة وهي في الفخر عادة بكل ما يحتاجه هذا الميدان من مخيلة فحولية. وتتميز قصيدة الخنساء بقصرها قياسا على شعر الرجال، غير ان اكثر هذا الشعر يدلل على امرين: ضعف شعر المرأة ازاء قوة ورسوخ وخصب الشعر الجاهلي الذي قاله الرجال في المرحلة التي سبقتها وعاصرتها، وكل الروايات التي تتحدث عن قوة هذا الشعر لا تخضع الى المحاججة الجمالية، بل تبدو ان اردنا ان نقرأها بطريقة منتبه، جزءا اساسيا من خطاب اقصاء المرأة عن ميدان القول الشعري «كان بشار بن برد يقول: لم تقل امرأة شعرا قط الا تبين الضعف فيه. فقيل له: او كذلك الخنساء؟ فقال: تلك كانت لها اربع خصى!»(١٧). والامر الثاني: عدم استطاعة المرأة الخروج عن غرض اعدته لها الطبيعة والاعراف، وهو غرض الرثاء،

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

بيد ان الذي يظهره شعرها من علاقة بتوبة بن حمير يتحدد بخصيصتين: الاولى نبرة اليقين بحتمية الموت كحل للجهر بهذا الحب، والثانية خلو الكثير من شعرها من الطقس المأساوي الذي وسم شعر الخنساء، الامر الذي يحملها على الاعتقاد ان تلك الصيغة في التعبير (الرثاء) كانت لديها ذريعة لقول الشعر، او هي تحولت الى هذا الموقف بعد ان مضت شوطا في تلك الممارسة. انها خطوتها الاقرب، حسب حكاية حياتها، لفرض شرطها الاخلاقي لا الشرط المعروف والمتداول حول ضرورة كتمان هذا النوع من الحب. بيد انها كغيرها من الحرائر لم تكن قادرة على تحديد العنصر الاهم في شعرية شعرها، حسب متعارفات النقد القديمة، فما ابيح لها كامرأة من اغراض جعلها تستبدل شعر الغزل بغرض آخر وهو الرثاء، فهي عاشقة يبرح بها الشوق وتصف حبيبها في العديد من المواقع كما تصف رجلا حيا:

فتى هو أحيا من فتاة حيية   واشجع من ليث بخفان خادر

غير أنه من المهم ان نتذكر ان اسم ليلى ارتبط في المرحلة الاموية بمجموعة من العاشقات لعل اشهرهن ليلى العامرية التي لم تثبت الروايات صحة قصتها مع قيس بن الملوح وهل هي محض اسطورة صحراوية ام حقيقة ام نثار من حكايات الحب البدوي التي اراد العرب ان يجعلوا منها امثولة اخلاقية؟. ولو شئنا تتبع التشابه بين شعر توبة معشوق الاخيلية وشعر عشاق زمانه ممن احبوا نساء اخريات بهذا الاسم، فسندرك ان مخيلتهم تعيد انتاج نفسها بطرق متفاوتة، يقول توبة:

ولو ان ليلى الاخيلية سلمت   علي ودوني تربة وصفائح
لسلمت تسليم البشاشة او زقا   اليها صدى من جانب القبر صائح
ولو ان ليلى في السماء لاصعدت   بطرفي الى ليلى العيون اللوامح

وهذه الابيات التي تبدأ بأمنية تختصرها كلمة (لو) التي ترافق اسم ليلى وبثينة والكثير من المعشوقات في قصص الحب الصحراوية، كانت كما هي ابيات صخر أخ الخنساء نبوءة تحققت فيما قيل عن امر موتها على قبره عندما مرت به في شيخوختها، فتذكرت هذه الابيات فطارت بومة في وجه جملها فالقاها من الهودج لتستقر على قبره ميتة.

وفي الظن ان اختلاف ليلى الاخيلية عن الخنساء يبرز في نوع صلتها بالمراثي وفي طبيعة استخدامها لها، مما يضعها في مقام اقرب الى الشعر منه الى الندب. وان بقيت عند مستوى لا تقارن فيه الا بامرأة، فهي لا تصنف على اساس المنافسة بينها وبين الرجال. غير ان (شعرها اوفر تنوعا من شعر الخنساء، وان يكن هذا اكثر شهرة. نظمت في المدح، ولها مدائح حسنة في الحجاج خاصة)[٢٢].

تبادل الادوار التاريخية

وتبدل تضاريس السلطة الروحية

ارتبطت المرأة في الحضارات القديمة بالخصب، وبتطابق دورها مع حقيقة كونها واهبة الحياة، ففرح الجسد عند عشتار الهة الحب يمنح الحياة الى الكون فتنمو الزروع وتتفجر الارض بالينابيع، وظلت ايزيس في الحضارة الفرعونية راعية لانبعاث الحياة فهي التي تلم جثة زوجها الموزعة لتعيد الحياة لدولته. وكانت الكاهنات في المعابد البابلية ينشدن ترانيم الحب لاحلال الربيع في البلاد. بيد ان الامر اختلف في حضارات المجتمعات البطرياركية، وتغير معها موقع المرأة وعلاقتها بجسدها. فاصبح امرؤ القيس، وهو الرجل الذي يأتي من نسله الشعر العربي، امثولة الخصوبة، فشعره يدور في معظمه حول مغامراته العاطفية، ونزوات جسده وفرحه بفحولته، اي انه حل بديلا عن المرأة في وظيفتها الميثالوجية المتوارثة في الحضارات القديمة. وما على المرأة الا ان تلعب الدور المعاكس اي ان تئد جسدها معنويا ليصبح صوتها رمزا للموت والانتهاء.

لعل الذي نستطيع ان نتلمسه في تركيبة الشعر العربي المدون لاحقا ان دور الراثية الذي اوكل للمرأة هو من بين الادوار التي جنبتها زلل التمتع بتحقق الرغبات، وفي المقدمة منها منافسة الرجال في القول وقبل كل شيء في ميدان السلطة الادبية التي كانت تؤهلها التقاليد زمن الكهانة للتمتع بحقها في ممارستها. وحتى مهنة الوعظ وقول الحكم والامثال التي احترفتها المرأة في الجاهلية، حرمت عليها فيما وصلنا من الشعر المروي.

لم تستطع المرأة العربية ان تبدي مقاومة لتجاوز الادوار التي اعدت لها شعريا، الا في حالات قليلة. فكان عليها ان تكتب في غرض يحفظ للعائلة ركنا اساسيا من تماسكها الاخلاقي، وهو المفتاح المفضي بالمرأة للاحتفاظ بسعادة الاحترام، وبنوع المساواة التي يجلبها هذا الاحترام، لان اي خلل في ميزان هذه العاطفة سيجلب عار الانتقاص من القيمة. والحق ان وراء هذا المحدد هدفا آخر، ينبثق من فكرة نمو المركز المالي والنفوذ الاجتماعي لزعماء الاسر من القادة المسلمين والوجهاء الجدد ضمن التركيبة الاجتماعية التي بدأت تتشكل في مرحلة توطن القبائل واستقرار الدولة وتنظيم الغنائم بما فيها غنائم الحرب من الجواري والقيان.

وفي الاعراب عن موقع المرأة الاجتماعي في المرحلة العباسية، ينقسم شعرها الى شطرين: الشعر الذي تقوله القينة والجارية، واكثره في الحب ووصف الطبيعة وبعضه يقرب من التهتك، والآخر شعر التصوف والزهد، ومعظم شاعراته من الغواني التائبات، ويعتبر حسب الكثير من المحللين احد اشكال الاحتجاج على المجون والانحلال الذي شاع بين الطبقة الحاكمة والاثرياء باعتباره الطريقة المثلى لتقديم النجدة للارواح المعذبة بفكرة الخطيئة الجنسية. اما الشعر الآخر، شعر الجواري والقيان، فيصبح للرجل تعزية وتسلية وتعويضا عن غياب المرأة من حياته، وتعقد المهمات الملقاة على عاتقه. الجارية التي يعلمها صاحبها الادب وقول الشعر وينمي فيها الذوق وحسن التصرف. اضافة الى جمالها المستباح الذي يوطنها على اساليب الاغراء، تشخص في مخيلة الرجل كنموذج يفتقده في ام اولاده

وحافظة نسله التي يحاول احكام طوق العزلة حولها. وبهذا ابتعد شعر الاغراض الاخرى وفي المقدمة منها اشعار الفرح والحب عن الحرة التي تتاح لها فرصة التعلم، وفي الوقت عينه بقي شعر الجواري والقيان يصب ضمن الملح والطرائف التي تحفظ لهن ابياتا متفرقة ومن النادر ان تحفظ قصيدة مكتملة، ولم تبرز شاعرة عباسية واحدة، سوى في ميدان التصوف ولقصائد قليلة معدودة كما حصل مع رابعة العدوية.

نستطيع ان نتصور ضمن سياق الفترة العباسية ان بين النساء من اسر السادة والاشراف من قالت مقطوعات في الحب مثل علية اخت الرشيد وهي لا تحسب من الشاعرات، وكان لسكينة بنت الامام الحسين صالون ادبي وهي شخصية نادرة الاوصاف بين سيدات العوائل النبيلة، ولا تؤخذ على قياس عصرها، ولكن المرحلة الاندلسية انتجت شاعرة الغزل المشهورة ولادة بنت المستكفي التي ترعرعت في بلاط الخلافة اميرة تقع في غرام شاعر هذا البلاط، وهذا يدعونا الى اثارة سؤال ربما يخطر في ذهن المتتبع لتلك المرحلة، وهو هل كان عهد ولادة يشبه في بعض ملامحه عصر النهضة الاوروبية حيث اصبحت المرأة سيدة صالون وكائنا يمثل الجمال والفطنة والمعرفة؟

انطلق عهد النهضة من فكرة حرية المرأة النبيلة وضرورة تعليمها واتاحة الفرصة امامها لتعبر عن عاطفتها مع ايمان بسحر الروح الانثوي، واستطاعت المرأة في المراحل الاندلسية المختلفة ان تحظى بالرعاية والاهتمام، كما ساعد التنوع العرقي وجو الحريات العامة وانتشار الثقافة والرقي الحضاري على ظهور مجموعة كبيرة من الشاعرات والمهتمات بالادب، وكان الشعر الاندلسي على العموم في درجة تعامله مع الطبيعة والبحور الخفيفة الراقصة يقارب الروح الانثوية في مخيلته وموسيقاه، وعلى وجه الخصوص بعد ان ابتعد عن تقليد الشعر المشرقي واتجه الى الافادة من الموسيقى والغناء الاوروبي. ان المكانة المتميزة التي وصلتها المرأة في العصر الاندلسي في مختلف مراحله وتحديدا مرحلة ملوك الطوائف، انتج الكثير من الشاعرات ويذكر احد دارسي هذا الشعر «انه وجد في الاندلس ستون الفا من الشاعرات وكان اغلبهن من غرناطة وكن يعرفن بالعربيات بدلا من الغرناطيات، واعتقد ان هذا العدد مبالغ فيه، ولكنه لا يخلو من حقيقة اذ لولا وجود حركة نسوية شعرية لما اطلق هذا الحكم»(٢٣). يشير شوقي ضيف الى ان «الحرية التي يمارسها ابناء الشعب- يقصد العامة- في ابداء آرائهم المتصلة بشؤون الحكم، كان يقابلها حرية تمارسها المرأة الاندلسية»(٢٤). وفي متابعة سيرة ولادة بنت المستكفي (توفيت سنة ٤٨٠هـ) نستدل على قصص ومرويات قديمة ومعاصرة تحاول الانتقاص ليس فقط من شخصها، بل من سيرة ابيها وامها. فالام جارية حبشية كانت تسير حاسرة الرأس، فكانت بنت المستكفي حسب مؤرخيها اول من سن للنساء سنة الانكشاف، ومن اجل ذلك غشي مجلسها الادباء والشعراء واتخذوه منتدى لهم. والامر الثاني قصة حياة والدها الماجنة، وهو من ملوك الطوائف تولى الخلافة عام ٤١٤هـ وخلع بعد مرور اشهر على توليه بسبب مجونه، ولعل المبالغة في نسبة ولادة الى اصول ذميمة على الرغم من كونها من النخبة، يؤشر الى رفض المدونات اللاحقة لسيرتها الشعرية المتحررة، فأمهات الكثير من الخلفاء والامراء كن من السبي الذي خلفته الفتوحات، ولا تذكر عيشة الجواري في تاريخهن الشخصي الا في حالة الخصومة السياسية. بيد ان الذي يفيدنا هنا هو ان افتراض الحياة الحرة التي عاشتها ولادة يأتي من كونها لم تخضع الى تلك التربية الصارمة التي تمنع المرأة من ان تفكر بمساواتها بالرجل في امر الحب، وهو احد اهم مصادر الالهام الشعري في كل العصور.

لم تكسر الشاعرة كصوت جماعي حاجز الخوف من قول العاطفة بأشكالها المنوعة الا منتصف القرن العشرين، ولكنها وهذا هو الاكثر اهمية، لم تستطع ان تجد متكأ تستند عليه لمنافسة الرجال في ميدان الشعر لان شعرها ظل يعاني من حبسة المنع قرونا طويلة. كانت المنظومة الثقافية طوال تلك العهود قد احكمت دائرتها مقصية المرأة منها، الا بعض تمردات لا تصمد في ساحة المنافسة، وبقي الرثاء اكثر انتسابا الى شعر المرأة العربية الى ستينات هذا القرن، وان تطور هذا الغرض لدى شاعرات هذا الزمن ليصبح نزوعا مأساويا ومزاجا سوداويا، كما حدث مع نازك الملائكة وقبلها مي زيادة وباحثة البادية- ملك حفني ناصيف- وغيرهن. لنتذكر ان باحثة البادية كرست جزءا كبيرا من شعرها في رثاء ابنتها واقاربها، وان شعرها الغزلي وعلى وجه الخصوص المكتوب بالمصرية المحكية اصبح ضمن تراث الاغاني الشعبية، ونسى الناس نسبته اليها. اما وردة اليازجي التي تقربت من شعر الطبيعة في صباها، فلم يكن امامها بمرور الوقت سوى ان تتحول نادبة لكل من مات من اهلها ومعارفها. والمثير للاهتمام ان ديوان مي زيادة الذي اصدرته في بواكير حياتها الادبية كان اضافة الى نزعته السوداوية، يحوي قصائد رثاء تدور حول اخ لها توفاه الله وهي في الرابعة من عمرها. وكانت نازك الملائكة بحق بكاءة لا تكف عن رثاء ذاتها حتى وهي تقول كلام الحب، وعندما توفيت والدتها تحولت الى خنساء جديدة. ويتفق هذا الجانب السايكولوجي في شخصيتها مع نزوعها نحو اظهار ابعاد فلسفية في شعرها، وفي مقدمة ديوانها (قرارة الموجة) تفصح ضمن حوارية بين ذاتها وقرينتها عن العلاقة بين الجانب الفلسفي والبعد المأساوي في شعرها، وهو بعد سايكولوجي في الاصل لضعف مبحثه الفلسفي. وفي الظن ان في نصها الكثير من

الادلة التي ترشدنا الى وجهة نظرها في الحياة والشعر، ووجهة النظر هذه تحاول التوفيق بين ذاتها المرهفة الحساسة ومزاج الخمسينات العراقي فيما توفره بيوت النخبة المتعلمة للمرأة من حرية مشروطة، فتبني الملائكة لفلسفة التشاؤم عند شوبنهاور كما تكتب في اكثر من مكان، لم تنتج سوى قصائد الحزن العاطفي ورثاء الذات والشعور بالعزلة والخوف من الزمن والموت. فعاطفة الحب لديها التي تشكل محور قصائدها' ممتنعة بإرادتها عن السعادة ، لان الفرح فيها يخرج المرأة عن وقارها ويلقيها في مهاوي الرذيلة. المؤكد ان التفاعل بين مخيلة المرأة والدور المعد لها يصبح ليس سلوكا تعبيريا وحسب، بل واقعا معاشا تتداخل فيه حدود الدورين للشاعرة ذاتها: الدور الانساني والدور الفني.

كانت فدوى طوقان بين الشاعرات البارزات بعد الملائكة، اكثرهن جرأة في التطرق الى موضوعة الحب والحرية، حيث تغنت بمواعيدها مع الرجل وقاربت بعض قصائدها من نبرة نزار قباني في تجاوزه المتعارفات الاجتماعية. غير انها دخلت المرحلة الرثائية بعد موت اخيها الاصغر، وزادت لوعة قصيدتها بعد موت ابراهيم طوقان، ثم حدثت الهزيمة العربية في ٥ حزيران فتحولت الى نادبة لوطنها وضياعه. في المرحلة ذاتها ظهرت بعض شاعرات منهن لميعة عباس عمارة في العراق التي كانت تعبر بطلاقة عن احاسيسها، وعرفت بجرأتها العاطفية في قول شعر الحب ولم تملك مزاجا مأساويا مثل نازك الملائكة، غير ان قصيدتها بقيت في الظل مثل الكثير من الشعر النسائي الذي كتب في مرحلتها.

حفلت الستينات بالكثير من الاسماء النسوية الشعرية، ولكن حصاد الادب العربي منهن لم يكن وفيرا. فلم تخلف تلك الاسماء سمعة ادبية توازي سمعة الشعراء الرجال. بل كف الكثير منهن عن قول الشعر بعد سنوات قليلة من انطلاقهن. غير ان الجديد في هذا الشعر انقطاعه عن تقاليد قصيدة الرثاء، واتجاه معظمه نحو حرية القول والتعبير عن عاطفة الحب والجسد دون القيود السابقة. ومنذ عقدين ومع شيوع قصيدة النثر، بدأت المرأة العربية مرحلة شعرية جديدة يمكن ان نسميها مخاض الولادة المنتظرة، وهي تعاني من عسر كبير في التوصل الى قول يبعدها عن موروث الربط بين حقيقة كونها موضوعا مرصودا في الشعر، وبين ذات شعرية تجد القدرة على ان تكتب بأمانة وجدية مشروعا يمايز صوتها ويطيل امر صمودها امام الرعاية المتصنعة او الاجحاف والاهمال المتعمد. انه الميدان الاكثر وعورة في اثبات الذات الادبية للمرأة على ما يبدو عليه من سهولة مغرية. لان يد التحريم فيه طالت المرأة في وقت مبكر، منذ ان جعلت من المرأة نادبة يرتبط صوتها بالموت وانتهاء الحياة والعقم.

الهوامش:

١- خالدة سعيد (المرأة، التحرر، الابداع) ص٨٦ اصدار جامعة الامم المتحدة- الدار البيضاء ١٩٩١.

٢- بين الدراسات الانثربولوجية الحديثة نشرت ليلى ابولغد اطروحتها حول شعر واغاني اولاد علي وهم جماعة قبلية تسكن الشريط الحدودي بين ليبيا ومصر، واكدت فيها على تقليد رفض الرجال ان تنسب الاغاني والاشعار التي تؤلفها المرأة الى اسم قائلتها لاسباب معروفة. عنوان الاصدار (مشاعر محجبة، اولاد علي) ت: احمد جرادات، اصدار مركز نور- القاهرة ١٩٩٥.

٣- دراسة المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي. ت: عبدالرحمن بدوي- دار العلم للملايين- بيروت ١٩٧٩- ص٩٢.

٤- المصدر نفسه ص٤٢.

٥- انظر كارل بروكلمان (تاريخ الادب العربي)، ص:٥١. جـ١. ت: عبدالحليم النجار- دار المعارف المصرية.

٦- كرم البستاني- النساء العربيات. ص١٢٤ مكتبة صادر- بيروت ١٩٥٣.

٧- شوقي ضيف- تاريخ الادب العربي- العصر الجاهلي- ص١٨٣- دار المعارف بمصر- ط٧.

٨- يقول هادي العلوي في مبحثه عن المرأة: «ظهر من الجاهليات شواعر كبيرات وحكيمات وكاهنات. ومن طرائف الصاحب بن عباد ان أبابكر الخوارزمي وفد عليه فاستأذن عليه من حاجبه وكان الصاحب يعرف بوصوله فاراد مناكدته فقال للحاجب قل له ان مجلسي لا يدخله الا من يحفظ عشرين الف بيت من شعر العرب. فقال الخوارزمي: قل له هذا من شعر الرجال ام شعر النساء» مجلة النهج العدد ٥-١٩٩٥.

٩- جواد علي- (المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام) جـ٤. ص١١٦.

١٠- ابن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء مطبعة بريل - ليدن ١٩١٣ باب اصحاب المراثي ص:٣٨.

١١- الاصبهاني- الاغاني ص١٧٠. المجلد الرابع- تحقيق لجنة من الادباء- دار الثقافة - بيروت.

١٢- ابن قتيبة- الشعر والشعراء- تحقيق مفيد قمحية ونعيم زرزور- ط٢. ١٩٨٥- دار الكتب العلمية بيروت. ص: ٢١٤.

١٣- تقول بنت الشاطىء عن الخنساء «وانا اتمثلها قوية الشخصية الى حد العنف. اشبه بالفارسات الامازونيات! بطلات الرياضة الخشنة». الخنساء- سلسلة نوابغ الفكر- بنت الشاطىء. ص٢٤- دار المعارف بمصر.

١٤- خليل احمد خليل (المرأة العربية وقضايا التغيير). ص:٢٦- دار الطليعة- بيروت ١٩٧٢.

١٥- بنت الشاطىء- الخنساء ص٤٤.

١٦- المصدر ذاته ص٤٨.

١٧- المبرد- الكامل في اللغة والادب- ص:٣٢٧- جـ٢- مكتبة المعارف- بيروت.

١٨- ابوالعلاء المعري- رسالة الغفران ص:١٨٨- شرحه: مفيد قميحة- دار مكتبة الهلال- بيروت ١٩٨٤.

١٩- بنت الشاطىء- الخنساء- ص٧٢.

٢٠- مقدمة ديوان ليلى الاخيلية- جمعه وحققه: خليل ابراهيم العطية وجليل العطية- وزارة الثقافة والارشاد- بغداد ١٩٦٧.

٢١- المبرد - الكامل ص:٢٣٠.

٢٢- فؤاد افرام البستاني- دائرة المعارف- المجلد الثامن- بيروت ١٩٦٩. ص:١.

٢٣- محمد المنتصر الريسوني- الشعر النسوي في الاندلس- ص٤٠- منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت ١٩٧٨.

٢٤- شوقي ضيف- فصول في الشعر ونقده- ص١٤٢- دار المعارف- مصر- ط٢.

لبنان
الأديب
العدد رقم 5
1 مايو 1953

مزالق النقد المعاصر

بقلم الآنسة نازك الملائكة

ما زال النقد الادبي* بمعناه الحديث فناً ناشئاً في آدابنا المعاصرة تنقصه الاسس التي يرتكز اليها في احكامه ويعوزه التركز والرصانة . فنحن ما زلنا نعبر من حياتنا تلك الفترة التي تتصف بالعفوية والاستغراق ، وهي فترة تمر بها الآداب في اوائل يقظتها حين يكون انتاجها غير شاعر بذاته ، فيتفجر على صورة ادب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون ان يقف ليراجع هذا الانتاج ويحكم عليه .

والنقد الادبي مرحلة يبدأ فيها الادب العفوي احساسه بذاته على اثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التي لا بد لها ان تنطلق . وهو في حياة اية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافي يمكن ان نسميه وعياً للذات وهذا نجد المألوف في آداب الامم ان يوجد الفنانون اولا ثم النقاد .

وما دامت الحاجة الى النقد الادبي بدأت تبرز وتتضخم في آدابنا فليس من شك في انه على وشك نمو سريع ، فمتى اقتضت الظروف ان يوجد لون معين من الادب كان لا بد له ان يوجد وامامنا شواهد تاريخية كثيرة على هذا القانون . على ان هذا الفرع من فروع التأليف وهو يسير على غير هدى سيضيع جهوداً كثيرة حتى يهتدي الى الاسس التي ستوجهه وتحكمه ، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند الى ادبنا المحلي دون ارتكاز الى نظريات النقد الاوربية .

والمزالق التي يجابهها النقد العربي اليوم اكثر مما يمكن معه الاطمئنان ، فالناقد يدخل هذا الميدان المضل دون نظريات تقوده ولا مذاهب توجهه ولا اسس يعتمد عليها في احكامه وانما يجد مكان هذا احساساً داخلياً مبهماً يهتف به انه وهو يسلك مسلك الناقد انما يضع بنفسه خططاً وقوانين واسساً ، وذلك لانه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها . ومن هنا ينشأ في نفسه التهيب ويحس بضرورة الحذر الشديد والاقتصاد في الاحكام والا جرفه تيار الابتذال . وهذا فيما نظن موقف كل ناقد مثقف يعرف هدفه معرفة جيدة ، ويهمه الا يضل الطريق . فالنقد في هذه المرحلة من مراحل نموها الثقافي موضوع دقيق خطر ، وسيكشف المستقبل القريب الغطاء عن كثير مما يمر بنا اليوم باسم النقد ، فيلوح لنا اذ ذاك مظهراً من مظاهر صبانا الثقافي لا اكثر .

واحد المزالق الشائعة التي يكثر سقوط الناقد العربي المعاصر فيها ، مزلق يغلب على ظننا انه صدى للابحاث السايكولوجية الحديثة التي تصب اهتماماً ضخماً على الفنان نفسه حين تحاول تقديم انتاجه الفني . وقد بات شائعاً ان يكتب الكاتب مقالا في نقد قصيدة او ديوان شعر فينتقل دون وعي الى الحديث عن حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والبيتية . وليس من الضروري لكي يتم السقوط في هذا المزلق ان يتحدث الناقد عن مولد الشاعر وطفولته ، وانما يكفي ان يقول ان هذه القصيدة تدل على ان الشاعر جبلي مثلا ، وانه يعيش حياة هادئة ونحو هذا لكي يخرج كلياً عن حدود مملكة النقد الادبي ويدخل في نطاق سيرة الحياة .

ذلك ان المهمة الادبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية ، في دراسة موضوعية خالصة ، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام ، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ، ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية واثر القافية ، ويتحدث عن الموضوع واسلوب الشاعر في تناوله ، ويعين الاساس الذي ترتكز اليه الفكرة العامة ، وقد يخرج الى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر ، ولا بأس في اية اتجاهات اخرى لا تخرج عن هذه الحدود ولا تدخل في نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتماعية ، فهذا يدخل في باب السيرة وهي دائرة منفصلة عن دائرة النقد الادبي .

* هذا المقال خاص بنقد الشعر .

واقرب المزالق الى مزلق السيرة هذا ، اتجاه الناقد الى العناية بما في القصيدة من عواطف وافكار وجعلها الاساس في نقده . وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة في هذا القرن الذي تشعبت فيه الآراء وزادت سطوتها في الاذهان فبات لكل منا معتقده الذي يؤمن به ايماناً عميقاً ويتحمس له . ومهمة الناقد الادبي شاقة لان عليه ان يتجرد من طغيان آرائه وهو يتناول القصيدة التي يدرسها ، فالمهم بالنسبة اليه هو القصيدة لا نوعية الآراء التي تحملها . والحقيقة ان استهواء الافكار والآراء استهواء خطر لا سبيل الى الاستهانة به خاصة حين تكون هذه الآراء مما يمس القضايا الحساسة في انفسنا إنسانية كانت او وطنية او فردية . وكثير من الناس يجنحون دون وعي الى الاعجاب بكل قصيدة تعبر عن آرائهم متغافلين عن ضعف القوى الشعرية فيها تغافلا تاماً . وتلك حالة تشفع فيها للقصيدة عوامل لا علاقة لها بالشعر ، وهي حالة يقع فيها كثير ممن يكتبون في النقد ، فالقصيدة عندهم رديئة لانها تحتوي على رأي في الحياة يخالف رأيهم وكأن لآراء الشاعر الخاصة قيمة فنية تؤثر في حكمنا على شعره .

والمشكلة الاساسية في هذا المزلق ، ان الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهما شيئان منفصلان . ويمكن ان نقول إجمالا ان الموضوع ينبغي ان يؤثر في القصيدة لا في الناقد ، فكل ما يهم الناقد ان يلاحظ كفاءة القصيدة للتعبير عن الموضوع دون أن يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة الاجتماعية والتاريخية ، فهذه تدخل في حدود مهمة الذين يدرسون تاريخ الحركات الوطنية والادبية ، وهي ان استأهلت من الناقد التفاتاً فهو التفات الاشارة ، الذي لا يعفيه من نقد القصيدة نقداً موضوعياً . والسقوط في هذا المزلق يستطيع ان يتم كما تم سابقه دون تطرف كبير ، فيكفي ان يهتم الكاتب بالاشارة الى آراء الشاعر حتى دون ان يناقشها لكي يخرج عن حدود مهمته . ومن نماذج هذا الخروج ان يقول الناقد للقارىء ان الشاعر يحب الطبيعة او انه شديد الحساسية بدليل قوله ... وانه يدعو الى الانطلاق بدليل قوله ... ونحو هذا . فهذا كله لون من الدراسة الاجتماعية والنفسية ولا علاقة له بالنقد .

ومن ابرز المزالق التي يحذرها الناقد المثقف ما يمكن ان نسميه بالنقد التجزيئي ، وهو ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولا تفصيلياً يقف عند المظاهر الخارجية ، ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلا فنياً مكتملا . واظهر اعراض هذا النقد اعتبار القصيدة مجموعة من المعاني وحدتها البيت على الاسلوب القديم . وفي هذه الحالة يقف الناقد عند البيت الواحد مناقشاً في اسلوب كلامي ويتناول التعابير مفصولة عن السياق فيحكم عليها بالجمال او القبح . ويصبح ناقد هذا النوع خطراً حين يكون ذكياً بارع الاسلوب ، فهو اذ ذاك يفلح في تضليل طالب الادب الناشىء وتوجيهه وجهة مغلوطة في التذوق والحكم ، فبدلا من ان يقدم له اسلوباً منهجياً في تقييم القصيدة يشغله بملاحظات ذكية لاذعة هنا وهناك . مثل هذا الناقد ينسى ان النقد الحقيقي يبدأ بعد هذه المرحلة التي تقف عند الثوب الخارجي وتترك جوهر القصيدة مطموراً بعيداً عن تذوق القراء .

وأحد المزالق ان يعتاد الناقد ان يكون سلبياً في احكامه فبدلا من ان يدل على مواطن الجمال في الشعر المنقود ، يكتفي بتبرئته من المعايب الشائعة . ونموذج هذا تلك العبارة التي يكررها الكتاب حين يحاولون الحكم على شاعر مقبول ، وهي قولهم «انه شاعر حقيقي يشعر ولا ينظم...» افلا تتضمن كلمة «شاعر» معنى الحقيقي الذي يشعر ؟ ومتى كان الشاعر يمتدح بانه ليس «نظاماً» ؟ ومن امثلة هذه الاحكام السلبية ما قرأناه لاديب كبير في نقد ديوان لشاعر معروف . قال : « لا تكلف ولا تبذل ولا لف ولا دوران ولا بهرجة بيانية وعروضية ولا تفتيش مضن عن اوابد الكلم والمعاني . » ولسنا نفهم كيف يكون هذا مديحاً الا اذا اصبح مجرد خلو الشعر من بعض العيوب الفادحة يمكن أن يعد فضيلة تمتدح ، والا اذا كان المعنى ان شعرنا اليوم يقوم على اللف والدوران والبهرجة والتفتيش المضني عن الالفاظ .

وأحد المزالق الخطرة يكمن وراء استهواء الافكار والسكر بالنظريات ، وهو مزلق يتردى فيه اولئك الموهوبون الذين قال عنهم ت.س. ايليوت في بعض مقالاته انهم يملكون عبقريات خلاقة ، الا انهم لتعطل في قواهم المنتجة راحوا يتسلون بالنقد الادبي . مثل هؤلاء عادة يحوكون حول القصائد نظريات متحمسة او تفسيرات من لون بعيد عن الاصل بعداً كبيراً قلما يلاحظونه ، فهم منتشون ببريق الفكرة التي ابتدعوها وليس على القصيدة الا ان تنضغط وفق القالب الذي يريدونه .

وقريب من هؤلاء اولئك الذين يحملون عن القصائد آراء سابقة قبل ان يقرأوها فليس اخطر من هذا الاستعداد العاطفي ، لانه احياناً ينوّم حاسة التذوق ويعطل قابلية الحكم ليفرض رأياً غير مقبول .

الجرح المرائي

الى اخي ع . الركابي

اني ما زلت حيا... [جاليجولا Galigula]

لا تمسّي كبريائي
لا تمسّي ذلك الجرح المرائي
انا ادرى اين من نفسي دائي
انا ادرى
فاتركينا
لا تقولي لِمَ لم تأتِ الينـا ... !
لا تقولي قد تكبّرتَ علينـا ... !
انت تدرين وادري.. هكذا نحن انتهينا بأباءٍ
فاتركينا
انا لا املك الا كبريائي
ذلك الجرح المرائي
ذلك الموت الذي يهزأ حتى بانتهائي
فاتركينا
لا تقولي قد تكبّرتَ علينا ... !
انت تدرين وادري... هكذا نحن انتهينا بإباء
وغداً القاكِ في دربي كأنا ما التقينا
هكذا نحن انتهينا بأباء
فاتركينا

بغداد — بلند الحيدري

اما اغراء الاسلوب والانتشاء بالالفاظ والتعابير فهو مصيدة للناشئين من النقاد الذين يسكرهم احساسهم بالقدرة على التعبير فينشئون مقالا منمقاً عالي الاسلوب مكتمل الانشاء ، الا انه لا يمس القصيدة التي يتناولها الا مساً خفيفاً ، ومن هؤلاء فئة تغرم بكتابة المقدمات التاريخية المتعلقة بموضوع الشعر ، واعرف اديباً يكتب في نقد قصيدة تصف سنابل القمح في حقل فيبدأ من تاريخ صنع اول طاحونة هوائية .

هذه المزالق كلها قائمة امام الناقد العربي المعاصر تفرضها عليه الظروف التاريخية التي واكبت نهضتنا الحديثة وهي بما فيها من استهواء توشك ان تلقف كثرة بارزة من كتّاب النقد المعاصرين بحيث بات المجال دقيقاً محفوفاً بالخطر . وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة نفاذة اصبح لا بد له ان يذهب في الضحايا ويساعد في اسلام ادبنا المعاصر الى الفوضى والاضطراب.

بغداد — نازك الملائكة

مستدرك شعر ابي حية النميري

بقلم الاستاذ
سعيد الغانمي
الحرية ـ بغداد

ابو حية النميري من مشاهير الشعراء المخضرمين في الدولتين الاموية والعباسية . قال عن شعره ابن المعتز في طبقاته : ما رايت ذكيا ولا عاقلا ، ولا كاتبا ظريفا الا وهو يتمثل من شعر ابي حية النميري بشيء .

ولما كان لم يحظ بمن يسعى لجمع شعره وتحقيقه ، وهو لا يملك ديوانا مخطوطا ، طفق الاستاذ رحيم صخي التويلي بجمعه وتحقيقه فاخرج في العدد الاول من المجلد الرابع من مجلة « المورد » مئتي بيت في ضمن (٥٥) قطعة .

وبالرغم من الجهد الذي بذله الاستاذ المحقق فهو لم يعر تقويم بعض الالفاظ التي بقيت رهن الطمس والاعوجاج هما يزيل عنها غبار التشويه ، فمن ذلك ان :

١ ـ القطعة (١٦) البيت الاول ونصه :

اذا استقيتني كوزا بخطي (على) ما بدا لك في الجدار

الصحيح (على ما قد بدا) ليستقيم الوزن .

٢ ـ القطعة (٣٨) البيت الخامس : اذااللهو ، الصحيح : اذ اللهو ،

٣ ـ (٣٨) البيت التاسع : كفر الثنايا ،الصحيح : كفرُ الثنايا .

٤ ـ القطعة (٤١) البيت الاول مرتبك الوزن ، ولعل صوابه « وأنا ولما نضرب الكبش ضربة » بزيادة الواو في « لما » .

٥ ـ القطعة (٥٠) البيت الثاني : يوصله والصحيح يواصله

٦ ـ القطعة (٥٢) البيت الرابع : على عهدي ـ اذ ذاك الاخلاء زوايا ، الصحيح على عهدِ يريد على عهد الاخلاء .

أبيات أخلّت بها المجموعة :

(١)

قال ابو حية

لسان العرب مادة يقظ (الطويل)

١ ـ اذا استيقظته شمٌ بطناً ، كأنه بعمبوعةٍ وافى بها الهندَ رادعُ

(٢)

وقال

البديع ص٤٣ (مجزوء الكامل)

١ ـ ومجالس لك في الحمى	وبها الخليط نزولُ
٢ ـ ايامهنَّ قصيرة	وسرورهنَّ طويلُ
٣ ـ وسعودهنَّ طوالع	ونحوسهنَّ افولُ
٤ ـ والمالكية والشباب	و قينة وشمول

بقى استدراك مهم جدا ، هو ان المحقق لم يقف على (٥٢٦) بيتا من شعر ابي حية يحتفظ بها الجزء الخامس من كتاب « منتهى الطلب » .

وفيما يلي مطالع القصائد وقوافيها مع ذكرعدد ابيات كل قصيدة كما في فهرس الكتاب الذي وضعه الدكتور يحيى الجبوري ونشره في مجلةالبلاغ :

١ ـ لعلَّ الهوى ان انت حييت منزلا ... عقابله	٣٨
٢ ـ الا حي من اجل الحبيب المغانيا ... اللياليا	٦٦
٣ ـ حيَّ الديار عراصهنَّ خوالي ... بوال	٤١
٤ ـ الا حي اطلالا بهنَّ دثور ... سطور	٦٨
٥ ـ الا يا انعمي اطلال خنساء وانعمي ... لم تكلمي	٦١
٦ ـ اشاقتك اضعان دعتهنَّ نية ... الهجر	٤٦
٧ ـ قفا حييا الاطلال من مسقط اللوى ... جداء	٣٠
٨ ـ أبكاك رسم المنزل المتقادم ... الاصارم	٣٥
٩ ـ سل الاطلال بين براق سلي ... الرغام	٧١
١٠ـ الا حييا بالخبيَّ الديارا ... حوارا	٥٧
١١ـ يا ابن الاكارم يا وليد السمتْ ... العنصر	١٨

تونس
قصص
العدد رقم 135
1 مارس 2006

دراسة

مستويات «التناص» في رواية «وراء السراب... قليلا» لإبراهيم الدرغوثي

عبد الرزاق سليم

1 - مدخل :

تعتبر الرواية في عصرنا جنسا مهيمنا افتك موقعه من خلال «الأطر الاجتماعية للمعرفة(*)» التي فرضت انتشارها فلم تعد الرواية مجرد خطاب سردي مغلق محكوم بشروط موروثة عن المشافهة بل «نصا مفتوحا(**)» على جميع السرديات الأخرى بل حتى على أجناس أخرى غنائية كالشعر والمسرح ولما تعقد النص الروائي بحكم تراكب النصوص فيه، أصبحت قراءته تتطلب مهارة وخبرة من القارئ وأصبح النص الروائي «إنتاجية»(1) (Productive) على حد عبارات جوليا كريستيفا في كتابها «نص الرواية».

والرواية ككل، نص إبداعي مهما اشتغلت في فضاء الخيال فإنها تظل نصا محكوما بسياق ثقافي ينتجه زمانا ومكانا وأحداثا وشخصيات وإذا كل هذه الأركان تحيل إلى تصورات وذهنيات يعبّر عنها بتعدد مستويات الخطاب والأصوات داخل الرواية المعاصرة وهي رواية حوارية بالضرورة و**«الرواية الحوارية تفترض مشاركة فعالة وفاعلة للقارئ في العملية الإبداعية باعتباره طرفا أساسيا لا يقل أهمية عن الكاتب لأن البعد الدلالي للنص يبقى رهين قدرته على الحفر في أعماق العمل المقروء»**(2).

من هذا المنطلق ارتأينا أن نفتح قراءة تستند إلى التيار التقبلي الذي يرى في كل نص مشروع قراءة لذلك لم أقل في العنوان قراءة لأمرين على الأقل :

أ - إنّ الرواية لا يمكن أن تدرس في مقال مهما كان حجمه لأنه محكوم بشروط منهجية وكمية ثم إننا لن ندرس كل جزئيات الرواية بل سنركز على التناص فيها.

(*) الأطر الاجتماعية للمعرفة «هو عنوان كتاب لعالم الاجتماعي الفرنسي جورج غورفيتش»
(**) النص المفتوح عبارة للناقد الإيطالي امبرتوايكو

ب - لأن القراءة الواحدة لا يمكن أن تستوفي العمل الروائي حقه إن القراءة تتطور بحسب آلات النقد المكتسبة في كل عصر ومحكومة - شأنها شأن النص المنتج - بالسياق المعرفي الذي ينتجها ولذلك تبقى مشروع قراءة.

2 - خصائص البناء العام في رواية «وراء السراب.. قليلا»:

وراء السراب قليلا رواية من الحجم المتوسط لإبراهيم الدغوثي تمتد على عشر ومائتي صفحة وهي رواية تسربل فيها التاريخي بالواقعي وتلبّس فيها السرد الروائي بالسرد الخرافي حتى تساكنا في نسجها في صيغة فنية متميزة وإخراج روائي طريف إذ لا نجد لها توأما في الأدب التونسي وإن وجدنا في «الزيني بركات» لجمال الغيطاني على سبيل المثال شبيهة بها من حيث تضافر التاريخ والرواية فيها.

«وراء السراب قليلا...» مشروع للرواية ذات المرجعيات الثقافية تتمازج فيها النصوص السردية في نص جامع بعبارة «جيرار جينات» وإذا النص راشح بأبعاد اجتماعية نقدية حضارية وتاريخية وإنسانية. وقد توالدت هذه الأبعاد بكثرة في الرواية التي أرادت أن تكون جنسا مهيمنا على نصوص منها الخرافي والقصصي والإخباري والسيرة الشعبية حيث تعاقبت كلها في فضاء الرواية. فإذا الرواية دائرة قطبية أما سائر النصوص فهي دوائر تنزاح عن الدائرة المركز وتنسل من صلب «نص مورّث» (Geno-Texte). ولكنها ظاهريا تبدو نصوصا وليدة (Pheno texte) بتحولات طارئة ويلهث القارئ وراء سراب الكتابة ليجد المعنى كامنا عند السراب ذاته فإذا «وراء السراب... قليلا» اسم ينطبق على مسمّاه إلى حد بعيد ولعل الكشف عن مكونات الرواية وبعض خصائص بنيتها ولو بصفة عامة. كشف عن لعبة السراب وما وراءه ولو قليلا قليلا.

كيف بنيت الرواية ؟ وما قيمة ذلك في تموضع الدلالات فيها ؟

تتكون الرواية من فصول ستة (مرقمة رتبيا من 1 الى 7 خطا وهي من 1 الى 6) ويتكون كل فصل من بابين أو مجموعة أبواب موزعة كالآتي : ف 1 : 6 أبواب - ف 2 : بابان - ف 3 : بابان - ف 4 : باب واحد - ف 5 : بابان - ف : 6 : بابان.

فيكون المجموع خمسة عشر بابا ويكون بذلك الفصل الأول أطول الفصول بستة أبواب وأقصرها الرابع بباب واحد أما سائر الفصول فمتساوية.

ونلاحظ أن التقسيم إلى فصول ليس بدعة في الرواية ولكن أن يقسّم الفصل إلى أبواب فهذا أمر طارئ لم نألفه في الروايات إذ هو من خصائص كتب الأخبار والتفسير التراثية وهذه البدعة في التقسيم وما وصل بها من العنونة والحواشي والشروحات يجعل هيكلة الرواية موضع اهتمام في مشروع قراءتها إذ

لا يمكن أن نأخذ العناوين وما لحقها على أنها «الدرجة الصفر للكتابة» على الأقل في الإبداع ولعل التنبيه الذي جاء من الكتاب متأخرا نسبيا من أول الفصل الأول يجعلنا أكثر إصرارا على قراءة هذا النمط من الهيكلة لأن الكاتب قد مارس ربما دون أن يشعر خطابا حجاجيا يجرنا إلى الاستعلاء عن التنبيه ويورطه في لعبة مقروئية نص روايته غير مجزء إذ لا يمكن أن نقرأ ما بين الفصل والفصل وما بين الباب والباب ونمر على الحواشي وإلاّ عرفنا الدار بعد توهم.

ونقرأ على سبيل المثال حاشية الباب الاول «باسمك اللهم أدخل هذه القرية آمنا». هذه الجملة الدعائية تصلنا بضمير المتكلم فمن يكون قائلها ؟ السارد أم الكاتب وقد اتخذ لبوس السارد !، وهو ما يناقض تنبيه الكاتب أن ما جاء في حواشي الفصول وما يتبع الحواشي لادخل لساردي النص فيه.

ونزعم أن قراءة الرواية تمر حتما عبر قراءة صلة هذه الحواشي والشروحات بمحمول الفصول إذ هي من مواضع الدلالة في النص الروائي.

هذه الرواية هي إذا رواية «متعددة الأصوات» (Roman Polyphonique) يحتاج قارؤها إلى أدوات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة لسانية وسيميائية وإلى علم اجتماع الأدب لتبين المعنى فيها. لا سيما حقل التاريخ الذي استلهم منه الروائي الكثير. فهي رواية تتناول الحياة اليومية لفئة اجتماعية ظلت هامشية ومهمشة في التاريخ المعاصر، حينا من الدهر، حتى جاء الدرغوثي فأزاح عنها غبار السنين وأخرج هذه الفئة وما عانته من هموم في هذا العمل الروائي.

كيف يمكن أن نصنف الرواية ؟ كيف تفاعلت مختلف النصوص في عالم الرواية ؟ وكيف بنيت الدلالة من هذا التناص ؟

3 - في تصنيف رواية «وراء السراب... قليلا»

تبدو هذه الرواية عند القراءة الأولى واقعية وتاريخية، غير أن قراءة ارتجاعية تجعلنا نعدل عن ذلك والحقيقة أن إشكال التصنيف لئن تيسّر بحسب السمات النوعية المميزة للرواية في الأدب العربي واستقر إلى حدود السبعينات من القرن العشرين، فإن كثيرا من روايات الثمانينات والتسعينات ذات الانتماء المغاربي، تحتاج إلى مراجعة معايير التصنيف القديمة لأنها تجاوزت من جهة كتابتها وإنتاجيتها والتداخل القرائي فيها، ما ألفناه فيما سبق من الروايات. فروايات «اسيني الأعرج» و«أحلام مستغانمي» من الجزائر و«محمد شكري» من المغرب و«الدرغوثي» من تونس على سبيل المثال لا الحصر، الصادرة في العشرية الأخيرة من القرن الفارط، توظف معطيات الواقع والتاريخ المعاصر للبلدان المغاربية كما توظف السيرة الذاتية بطرائق مختلفة عمّا سبق.

ففي رواية إبراهيم الدرغوثي التي نحن بصدد تحليلها، يحضر النص التاريخي مصطبغا بالخرافي وواضح أن لذلك صلة بالسياق الثقافي والتاريخي الذي هو أصل الحكاية التي تنطلق منها الرواية. فلئن كانت الوقائع التاريخية ومعطيات الواقع الراهن قد شكلت جزءا من مكونات الرواية فإن ذلك غير كاف للحكم عليها بأنها تاريخية طالما أن سمة التاريخية ليست هي الصفة النوعية الوحيدة المكونة للنص إذ منطقيا، يصبح النعت حينئذ غير فاصل نوعيا.

إن وراء «السراب... قليلا» ليست نصا ولد بجينة مميزة واحدة بل هي ذات خارطة جينية معقدة العلاقات ولعل النظر في النصوص المكونة لها وكيفية تجانسها يوقفنا على بعض الخصائص المميزة لهذه الرواية.

4 - التناص ودور في البناء ودلالاته

1.4 - في العنوان : العناوين في النصوص المعاصرة ذات أهمية إذ هي وحدة بنائية دالة لا تقل أهمية عن أي جملة سردية أو مقطع سردي داخل النص الروائي. فالعنوان وإن كان أوّل ما يعترض القارئ بصريا وهو أول ما يشدنا في تقبلنا للنص سواء كان قصيدة أو لوحة تشكيلية أو قصّة أو رواية إلاّ أنه غالبا ما يكون آخر ما يتمخض عنه المتخيل السردي لدى المؤلف.

ولانشك في أن العناوين لا تقدم على الصيغة التي تصلنا إلا بعد أن يطالها تحكيك فتهذب وتشذّب ويعاد النظر فيها مرات ليس بهدف أن تكون مفاتيح للقراءة أو طيا لما سينشر في النصّ، بل لتكون أحيانا مراتيج تكثف الدلالات الحافة إيحاء وإن أوهمت بالدلالات المطابقة إنباء ولعل عنوانا مثل «وراء السراب... قليلا» من جنس هذه العناوين فهو مركب سواء من جهة بنائه النحوي أو من جهة إحالاته وإيحاءاته.

كيف بني هذا العنوان نحويّا ؟ وما هي إيحاءاته التناصيّة ؟

*** في البنية النحوية للعنوان :**

يتضمن العنوان «وراء السراب... قليلا» ثلاث كلمات هي أسماء ويغيب في العنوان الحرف والفعل. تتشكل هذه الأسماء الثلاثة نحويا في مركب جزئي بالإضافة ثم مفردة وبينهما نقاط استرسال ولما كان المعنى غير مستوفى، فإنه لابد من افتراض بنية نحوية مقدرة تكمل الإسناد وتحقق شرط المعنى ويمكن تقدير ما يلي :

- وراء السراب : مركب إضافي مفعول فيه للمكان، فعل + فاعل

- قليلا : مفعول مطلق

جملة فعلية بسيطة

نختار من الأفعال ما قد يناسب هذا السياق فتصبح الجملة :

وراء السراب نجري قليلا

أو وراء السراب نكتب قليلا

وسنترك أمر ترجيح أحد الفعلين المقدرين لما بعد حين أي بعد معرفة الإيحاءات الممكنة المرتبطة بالعنوان في مستويي المعنى والدلالة.

أ - في إيحاءات العنوان التناصية وإحالاته :

قبل البحث في الإيحاءات يتحتّم النظر في الدلالة المعجمية لكلمة سراب لأنها مكمن الدلالة في العنوان وفي نص الرواية كله. جاء في لسان العرب في مادة (س.ر.ب) : «سرب يسرب سروبا : ذهب والسرب الطريق والسراب الآل وقيل السراب الذي يكون نصف النهار لاطئا بالأرض لاصقا بها وكأنه ماء جار والآل الذي يكون بالضحى يرفع الشخوص فيزهاها الملا بين السماء والأرض قال أبو الهيثم سمي السراب سرابا لأنه يسرب سروبا أي يجري جريا»(3) وأول ما تستدعيه كلمة سراب في الذهن هو الوهم والخداع إذ يرتبط في ذهن القارئ بما ورد في الآية 39 من سورة النور «والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الضمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا» فالسراب هنا وهمُ ماء. وجاء في أمثال العرب قولهم «لست بأول من غره السراب»(4) فـ«وراء السراب... قليلا» تستدعي نصوصا مختلفة بدءا بالقرآن وانتهاء بالأمثال تجمع كلها على أن السراب يحيل إلى الفعل الزائف المنتهي بالتعطيل والخيبة ولذلك قدرنا أن يكون فعل «نجري» ونسير ونمشي» هي أقرب الأفعال إلى سياق العنوان غير أن المؤلف قد اختار أن يصدر روايته بأسطر شعرية لمحمود درويش من ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيدا». تجعلنا نرجّح فعلا آخر في سياق العنوان وهو كتب فيصبح العنوان المرجح وراء السراب نكتب قليلا.

جاء في شعر درويش : وفي الصحراء قال الغيب لي :

أكتب :

فقلت : على السراب كتابة أخرى

فقال : أكتب ليخضر السراب

ونرجح الكتابة لأمر آخر وهو أن الرواية كما سنرى تتعطل فيها جميع الأفعال وتتحول إلى زيف وسراب ولا يبقى قائما إلا أن فعل الكتابة شاهد على السراب فالرواية كتابة للجري وراء السراب ولا يغير المفعول المطلق الدال على

الكم .قليلا. شيئا إلا أنه يزيد العنوان غموضا.

2.4 - التناص من خلال بنية الرواية وإيحاءاته : ما نقصده هنا هو البنية الخارجية للرواية من خلال فصولها وأبوابها إذ أن هذه الرواية تحضر في فواتح فصولها وبعض الأبواب عناوين فرعية أو تعليقات ينسبها المؤلف لنفسه ولكنها موصولة بنصوص أخرى بعضها تاريخي وبعضها خرافي أو أسطوري وبعضها من جنس السير الشعبية. و.بما أن النصّ ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات وعلينا من خلال التحليل أن نبحث في أشكال اشتغالها داخل النص وأبعادها الدلالية.(5)

بنيت الرواية كما أسلفنا القول على فصول تفرع إلى أبواب وهذا البناء يستدعي في أذهاننا بنية كتب التاريخ. و.وراء السراب... قليلا. توظف التاريخ من جهة أنه مرجع وأيضا من حيث الشكل الحكائي في فواتح الأبواب التي هي تلخيص لما يرد داخل الأبواب فتقرأ مثلا في الباب الأول ما يلي : .وفيه حديث عن عودة عزيز أمه إلى عتيقة التي غادرها وهو شاب للعمل في مناجم الفسفاط التي حفرها الرومان في قرط حدثت بعد الإستعمار الجديد لبلاد إفريقية في عهد مولانا المعظم علي باشا دام عزّه. وأخبار عن العذابات التي سامها .باي المحال. لوالد عزيز وما لاقاه الأهالي من تنكيل يشيب لهوله الولدان..

بل نجد داخل الأبواب استنادا واضحا إلى مرجع تاريخي معروف هو .إتحاف أهل الزمان. لأحمد ابن أبي الضياف عندما يتحدث عن دستور عهد الأمان وعن فرمان تحرير العبيد على أن ذلك لا يحملنا على وسم الرواية بأنها تاريخية لأن الرواية التي تتخذ التاريخ مرجعا لها هي رواية فيها استعارة الواقعة التاريخية في تخيل الحكاية وإعادة تشخيص الوقائع عبر تمثل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع. ولعل قصدية الاستعارة في ظرفية أو مرحلة بعينها تعني محاولة فهم الواقع والتفكير في وجوده بأفق متخيل اجتماعي وتاريخي قادر على المحاورة والانتقاد.(6). وسنرى ذلك من خلال متون الأبواب.

3.4 - التناص في متن الرواية : يجعل الدرغوثي في روايته الواقعة التاريخية متجاورة مع تصور خرافي لها وهي طريقة لتثمير النص التاريخي إذ نجد مثلا في الباب العاشر من الرواية حديثا عن واقعة تاريخية وهي ما حدث لعمال المناجم ويُعرف بحادثة .جبل الوصيف. (بين 1900 و1901) والواقعة حقيقة ولكن أسلوب الحكي يخرجها مخرج الخرافة على أن نأخذ مثالا لذلك مقطعا يتحدث عن

اصطحاب عزيز لمعاونه داخل نفق يستجلي أمرا بعد سماع أصوات استغاثة : «جرى معاوني ورائي بعد أن أطلق صرخة استغاثة خفيفة وطلب مني أن أترقبه... التصق بي وتساءل في هلع وهو يرى كتلا من العظام الآدمية والحيوانية متكدسة فوق بعضها هل أكل الشقّ وأصحابه كل هذا الخلق ؟ فقلت له لقد اكتشفنا مقبرة جبل «الوصيف» هنا هلك أكثر من خمسمائة عامل في العام الأول من هذا القرن. وأضفت هامسا وتلك الأصوات التي استمعنا إليها هي استغاثة أولئك العملة وقد ظلت هائمة تطوف في أنفاق الجبل باحثة لها عن مخرج إلى أن انهار اليوم الحاجز الذي سدّ عليها الطريق فوصلت إلينا ضعيفة واهنة وهاهي تقودنا إلى المقبرة».

والإحالة على الواقعة التاريخية ذات وظيفة توثيقية من ناحية لأن لا أحد من المؤرخين أرّخ لهذه الفترة المعاصرة نسبيا ثم لأن الإستعمار أراد طمسها باعتبارها جزءا من جرائمه ضد فئة مهمشة ولكن تخييل الواقعة يعكس من ناحية أخرى تصورات العامة عن عالم الموتى ومعتقداتهم في ذلك الوقت.

إضافة إلى حضور النص التاريخي، نجد النص الخرافي والأسطوري والسيرة الشعبية في رواية «وراء السراب قليلا». ولا بد من الإشارة إلى أن اهتمام الروائيين في تونس بالتاريخ ليس بدعة ولكن الإهتمام بالموروث الشفوي المتمثل فيما ذكرنا هو وليد سنوات قليلة فائتة ويعد تثميرها في رواية الدرغوثي طريفا من باب التجريب المتميز.

لا يسعنا المقال أن نميز مستويات توظيف هذه النصوص كل على حدة وإنما سنحاول أن نتحدث عنها بصيغة الجمع بما هي من جنس المرويات الشفوية وسنأخذ بعض الأمثلة فقط عن ذلك لنرى طريقة توظيفها في البناء والدلالة وصلة ذلك بتعدد الأصوات في الرواية.

4.4 - في مظاهر التناص وعلاقتها بالشخصيات : يظهر التناص في مستوى تصوير الشخصيات فتخرج حاملة لسمات شخصيات مختلفة : العجوز مثلا (زوجة عزيز) هي أول شخصية تدخل بنا عالم الرواية، تبدو عليها أمارات الدراويش من خلال الطقوس التي تمارسها قبل النوم وبعده فهي كما عرفها عزيز «لن تعود إلى الهدوء إلا إذا وضعت جمرة فوق جبهتها وترقب إلى أن تكويها النار فيرتعد جبينها وتأخذها قعشريرة في كامل بدنها وتنام كما ينام أصحاب الكهف». وعندما تستيقظ يصفها لنا السارد فيقول «تذهب إلى وسط الحوش لتغرق رأسها في حوض الماء البارد ثلاث مرات ثم تنزع عنها الثياب وتصب الماء على أم رأسها... وتحط طيور الصباح على رأسها وعلى كتفيها...». وفي وصف آخر تال لهذا تخرج المرأة من مجرد درويش إلى ولي صالح : «تختطف المرأة دلوا ترمي به في قعر بئر

مهجور والبئر التي تفتح على ماء زمزم جافة منذ عشرات السنين وقعرها يابس كباطن الكف. ولكن الدلاء التي ترمي بها المرأة في جوفها تنزل فارغة وتصعد ملأى بالماء الزلال». فجلب الماء من بئر مهجورة تفتح على ماء زمزم هو ضرب من كرامات الأولياء وشخصيات الفصل الأول في أغلب أبوابه من هذا النمط فالجدة «جدة عزيز السلطاني» تظهر أيضا صاحبة كرامات فعندما قتل الباي ابنها (والد عزيز) ودفنه الناس صنعت له قيامة وطار على حصانه الأبلق بألف جناح والصورة هنا تتناص مع صورة المهدي المنتظر عند الشيعة وبذلك تتحول الشخصية إلى أسطورية تصطبغ بهالة من القداسة.

أما الجدة في حد ذاتها فبعد أن صنعت قيامة لابنها تحولت إلى تمثال بعد وقوفها متكئة على عصاها وسط الحوش (ص 29). وفي ص 73 في الباب السادس يستعيد عزيز صورة جدته مرة أخرى فتذكرنا الصورة المرسومة لها بسيدنا سليمان تأكل دابة الأرض من منسأته حيث يقدمها الراوي كما يلي : «وعم الهدوء المكان فسمعت خشخشة ورأيت جنود الأرض منهمكين في أكل العصا التي تتكئ عليها الجدة».

أما سعد الشوشان فإن غربته وبحثه عن أهله تتحول إلى تغريبة في الفصل الثاني ضمن الباب السابع حيث جاء عنوان الفصل «تغريبة السودان في عهد الأمان» والتغريبة إحالة على نص السيرة الشعبية لبني هلال ويستفيد في هذا الباب مما وقع في تاريخ تونس الحديث وهو إصدار قانون تحرير العبيد ولكن أسلوب الحكي وطريقة تقديم الشخصيات تحول الواقعة إلى تغريبة والتغريبة في أذهاننا مضنية وشاقة.

إن تصوير الشخصيات وإخراجها مخارج مختلفة عن طابعها الحقيقي إلى طابع تخييلي إنما يعود إلى الدلالة المركزية في الرواية : السراب وهي إحالة على الزيف وعلى الغربة والاغتراب.

فالشخصيات التي يقدمها السارد في لبوس القداسة (العجوز والجدة) إنما ترمز إلى الماضي الذي نقدسه ثم تحنط ولكننا بقينا نحنّ إليه لأنه جزء من هويتنا ولكن العودة التي لا تتأسس في الواقع على تصورات واضحة تصبح ضربا من الجري وراء السراب ولذلك ترددت العبارة : «ناموا على حافة السراب، وباتوا على حافة السراب، وابتلعهم السراب» في فضاء الرواية وفي جميع فصولها من أولها الى آخرها وأحيانا يردف ذلك بعبارة أخرى. فعزيز مثلا في الباب السادس (ص 71) يقول عن نفسه : «انتبهت إلى أنني مازلت جالسا في المكان الذي نزلت فيه عشية الأمس، بحثت مرة أخرى عن أثر يدلني على طريق القرية فلم أجد غايتي فقلت لأضربن في الأرض كالعميان تلفتّ في كل الاتجاهات أبحث عن السور فلم

أجد له أثرا فاندهشت وقلت متعجبا باب ينغلق على لا شيء..

وتحصل الصورة نفسها تقريبا لسعد شوشان في باب آخر بعد ذلك فالسراب يلاحق كل عودة إلى الماضي لأنها عودة تبدو دون غاية واضحة تؤسس لها وتتحول العودة إلى غربة وجودية ومادية يفصح عنها في الرواية الصراع من أجل الذات والهوية صراع مع الطبيعة ومع الإنسان نفسه. فالسودان توهب لهم حرية تتحول إلى سراب ويهيمون في الصحراء على وجوههم بحثا عن الكلأ والمرعى فيسعون في عمارة الخلاء فلا يفلحون وعزيز السلطاني كلما عاد إلى قريته القديمة ،عتيقة، إما أنه لا يفلح في تميزها وإما أن يجد نفسه أمام باب موصد على الخواء كما في المرة الأخيرة. والقبائل التي جاءت من كل حدب وصوب إلى جنة المناجم وجدتها عذابا وموتا وسرابا.

غير أن الصراع يخرج في آخر الرواية عن طور الغربة إلى طور إدراك وجهة الصراع الحقيقية حين تتوحد جميع القبائل القادمة من طرابلس ووادي سوف والمغرب وتونس مع أجناس أخرى من مالطيين وإيطاليين في مواجهة العدو المتمثل في المشرفين على شركة الفسفاط (فرنسا المستعمرة). وتنتقل بنا الرواية من آخر القرن 19 إلى بداية العشرينات وهي الفترة التي شهدت بداية تشكل النقابات وخاصة نقابة عمال المناجم وتنتقل الشخصيات من التفكير في العودة والحنين إلى الماضي إلى التفكير في البقاء في الحاضر والفعل فيه من أجل تغييره.

5 - خاتمة :

يمكن القول إن الدرغوثي يُثمّرُ مرجعيات مختلفة يفصح عنها التعدد اللغوي والصوتي في الرواية وهي تتميز بقيامها بوظائف مختلفة.

هذا النص السردي تتعالق فيه ضروب متعددة من الدلالات فأدبيا وفنيّا هذه الرواية كشكول طريفة من النصوص من حيث طريقة التركيب والسرد المزجي والموازاة بين مجالات مختلفة في جملة سردية مركبة من التاريخ باعتباره حكاية للواقع والخرافة بما هي تخيل. وهو ما يؤهل هذه الرواية لأن تكون بحق نموذجا للرواية الحديثة تتجاوز الأشكال المتعارفة إلى حدود الثمانينات وتستغل الرصيد الرمزي المتمثل في المرويات الشفوية لتنشئ منه رؤية للكون والحياة والإنسان تمكن من رصد التحولات الهيكلية في المجتمع التونسي في بداية القرن العشرين و،يمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة من الشعوب والحقب التاريخية والثقافية للمجتمعات،(7)

هذه الرواية شهادة على فترة تاريخية عاشتها فئة اجتماعية مهمّشة وهم عمال المناجم. وهي تطرح أزمة المعنى التي يعيشها الإنسان فما السراب إلا هذا الخلاء الذي وجد فيه الإنسان وهو يسأل فيعود إليه صدى السؤال دون رجع جواب وتظل الكتابة هي الفعل الوحيد الذي يتحدى السراب إيمانا بقدرة الكلمة على تغيير الواقع : واقع الغربة والغياب لأنه في البدء كانت الكلمة.

الاحالات :

المصدر :

ابراهيم الدرغوثي «وراء السراب قليلا» (رواية) دار الاتحاف للنشر ط 1 أفريل 2002

المراجع :

1 - Kristiva Julia : Le texte du roman, Mouton 1970 P 138

2 - بوطيب عبد العالي : النمذجة الروائية والتلقي (مقال) مجلة علامات السعودية، مج 12، ج 47 .

3 - ابن منظور جمال الدين : لسان العرب المحيط، ط . يوسف الخياط، بيروت د.ت

4 - الميداني : مجمع الأمثال، ط . دار التراث، بيروت

5 - يقطين سعيد : انفتاح النص الروائي : النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط . 2 2001 الدار البيضاء

6 - الحجمري عبد الفتاح : هل لدينا رواية تاريخية (مقال)، مجلة فصول المصرية، مع 16، ع3، 1997

7 - عبد الله إبراهيم : الرواية العربية والموقف الثقافي (مقال)، مجلة علامات السعودية، مع 12، ج 47

عبد الرّزاق سليم

السعودية
النص الجديد
العدد رقم 8
1 ديسمبر 1998

مسرى يا رقيب
نص الحداثة والعتاقة

معجب العدواني

مسرى يا رقيب

رجاء عالم

رواية

- ١ -

لقراءة نص يتوسل إلى الأحكام في البناء ويتخذ طابع الازدواج كما في النص السردي (مسرى يارقيب) لـ«رجاء عالم» و«شادية عالم» ينبغي أن تأخذ - كقارئ - موقعاً ذا بعدين مختلفين حتى توشك أن تلم بأطرافه، ولا سيما إن كان هذا النص مستشرفاً لآفاق الحداثة ومغرقاً في أعماق العتاقة في آن، ويتم وضع ذلك كله في قالب نصي يتضمن نصين متوازيين يشكلان نسيج النص وهيكله، حين يتعانق الحرف واللون لتشكيل النص بأداتي القلم والريشة (الكتابة والرسم).

من هنا يحظى موقعك في التناول بتلك المنزلة الخاصة التي لا يمكن أن تجد نفسك فيها إلا مع نص كـ(مسرى يارقيب) الذي ينطلق من عنوانين أحدهما أساسي ؛ والآخر فرعي مكتوب باللون الأحمر (سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية) لكنهما يبدوان في تواز يوحي بأهمية العنوان الفرعي إزاء العنوان الأصلي كعنوان يرتكن على بنية التفسير لسابقه (مسرى يارقيب) ذلك العنوان الذي حظي بعلاقة تضاد عبر تلك الطباعة البارزة باللون الأبيض مع لون الغلاف الأسود الأنيق.

لن نتوقف هنا على تلك الدلالات المتصلة بألوان الغلاف الخارجي ناهيك عن ذلك الرسم - ذي الطبيعة الإيضاحية - الموازي للعنوان فقد بدا ذلك الرسم أشبه بنحت صخري ولا سيما في الجزء التحتي منه، لكننا سنعبر إلى تلك الافتتاحية التي تكمن أهميتها أولاً في كونها رسمت هيكلية مبسطة للنص، عبر تحديدها للبنية السردية له المتضمنة للفاعل والموضوع وأغلب المساعدين والمعارضين، وثانيًا في أنها علقت النص بنص سابق له، وهذا ما سنرمي إلى تتبعه واستقصائه.

في افتتاحية النص يرد اسم كتاب «القزويني» (عجائب الموجودات وغرائب المخلوقات) فالنص (مسجل في محكمة مولانا القزويني قاضي عجائب المخلوقات باسم مسرى يارقيب) وفي هذا التعليق النصّي يمكن وسم العلاقة بينهما بعلاقة النصية الجامعة Hypertextuality كما وردت لدى الباحث الفرنسي «جيرار جينيت» في كتابه (أطراس). وهي تلك العلاقة التي تصل بين نص أدبي لاحق ونص أدبي سابق.

ويتصل النصان ببعضهما في جوانب وصفية أو فكرية، تم ذلك التعالق بينهما عبر عملية تحويلية غير مباشرة، تم فيها استثمار البعد الأشمل الذي تمحور حوله كتاب القزويني، وهو البعد العجائبي الذي وصفه القزويني في مقدمته الأولى (العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه) (القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص١٠) وفي معنى الغريب يقول القزويني (الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدرة الله تعالى) ص ١٥.

ولنا أن نتوقف مع تعريف حديث للأدب العجائبي الذي ينطلق من ذلك فهو شكل من أشكال القص يحدث ذلك التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثًا فوق طبيعي، يحيلنا ذلك التعريف بدوره إلى تلك القيود الثلاثة التي تبناها «تودوروف» ليتمكن من تعريف (الأدب العجائبي) (لابد أن يحمل النص القارىء على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية، ثم قد يكون هذا التردد محسوسًا بالتساوي من طرف شخصية ؛ على ذلك يكون دور القارىء مفوضًا إلى شخصية وفي الوقت نفسه يوجد التردد ممثلاً، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر) (تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ٤٩).

ولا ريب أن كتب السرد العربي القديم قد حملت ذلك البعد العجائبي ولا سيما تلك الأشكال المنبثقة من أصول شفاهية، كألف ليلة وليلة، والسيرة الشعبية التي حاول النص أن يترسم خطاها انطلاقًا من العنوان، ليبدو العنوان الفرعي (سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية) أشبه بعناوين تلك السير الشعبية سيرة عنترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمة. لكن تلك السير المتبنية لهموم العامة ورؤاهم ومخيالهم الجمعي تفارق نص مسرى يارقيب كونه يتبنى رؤية تعتمد على منطلقات فكرية مختلفة، تحمل خلاصة تجربة إبداعية مميزة للكون والحياة.

من هنا كان هذا البعد العجائبي السمة النصية الأكثر بروزًا في (مسرى يارقيب) حيث يلمسها المتلقي لأول وهلة عبر تلك الإشارات النصية (وظهر الخازن في الكتابة وقد عششت في شقة الأيسر هامة ناشرة شعرها تصيح بألف غراب مسودة الأظلاف بالعقارب) ص ٢٩، (ثم اندكت الأرض لدخول وفد الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود، فقد جاءت لصرح الأميرة هامات ومنحدرات ومغاور وعلى رأسها ملكها أبو قبيس ممثلاً لأمم الجبال) ص ٣٩.

وتزداد تلك السمة كثافة في النص مع انبثاقاتها المختلفة عبر التحولات العجائبية المتواترة التي اتخذت طابع الإغراق في النص، حيث أعلن النص عن تكرارها في أكثر من موقع (شهقت البنات وانخطف قلب الأميرة لبرقة شقت صدرها

من الكلمة، وفي لمحة انقلبت الكلمة جنية صغيرة بحجم دبوس) ص ٢٤، (فلما تحققت الهامة من أرواح الختم أصابتها رعدة وانصدعت ألف عقرب) ص ٣٣، (ما استقر الغصن في يدها حتى أقبل يسعى حية بألف رأس وجسد. وحين قذفتها تمكنًا استحالت غصنًا يطرح زيتونًا يسري بزيته في مشكاوات تسري بنورها في مخلوقات لا حصر لها في ذلك القفر. وحين مست الغصن طرف عباءتها تحول لكتابات وأبيات شعر من معلقات العرب...) ص ٩٠.
إلى جانب ذلك تتعدى تلك التحولات مستوى الأحداث السردية وتجتازها إلى الشخصية الرئيسية في النص فالأميرة ما هي إلا جواهر، وجواهر هي جوهرة واحدة في الأصل خضعت لمنطق التحولات (وفي كوكبة من نسل العابد المحارب ولدت جوهرة، ما أن مست النور حتى تكسرت وتناسخت سبع جواهر في تاج الأمير، كل جوهرة طرحت ألفًا من عيون الجواهر وحفت بالقبيلة فأطلقوا عليها وصف جواهر) ص ١٧.

أضف إلى ذلك اعتماد النص بطريقة متواترة على توظيف الأرقام الأسطورية كالرقم (ألف) الذي

مسرى يا رقيب

رجاء عالم

رواية

يأخذ بعدًا فردوسيًا ويرمز إلى خلود السعادة (انظر معجم الأعداد : جان صدقة) والرقم (سبعة) الذي يرمز إلى الكمال، وكلا الرقمين يتخذان جانب الغلبة والتمام في الأشياء، ولذا يتم استثمارهما نصيا بالطريقة تلك ولا سيما إذا كرر العد وتواتر ذلك : (ألف ألف) (ألف ألف ألف) ولا شك أن هذه الصيغ الألفية صيغ تأخذ شرعيتها عبر انبثاقها من صميم الثقافة الإسلامية.
أما الرقم (سبعة) فيتكرر بشكل متواتر نسبة التكرار في بعض المساحات النصية الممعنة في الأسطرة متضافرًا مع الرقم (ألف) (أما الفيل فيسيح في الجفاف سبعة أيام ثم ينفق وتطلع من جلده أصناف العنبر فيجيء القناصة فيسلخون سبع طبقات من العنبر حتى لا يبقى من الفيل إلا هيكل من ملح يذوب بلعق البحر) ص ٢٣ (وفي أعوام سبعة جمعت الأميرة من العرب والعجم لفك الطلسم فما انفك) ص ٢٣. غير أن هذا الرقم يأخذ طابعًا شموليًا في النص حين ينبني النص في سبعة فصول تمنح التعالق مع القزويني منحى شكليًا آخر وذلك في عنونة الفصول التي جاءت على الترتيب التالي :
فصل ما كان من الصرح، فصل لما أرسلت العيون، فصل ما كان من العدة ما كان من الأبيض والأسود، باب ما جاء من الوفود، باب الخروج، ق لب ق.
ويلحظ التدرج في استعمال كلمة (فصل) ثم تلاشي الكلمة في الفصل الرابع، بينما استمرت آلية استخدام الماضي المسبوق بـ(ما) في الفصول الخمسة الأولى، ومن ثم اختفاء تلك الآلية التي بني عليها السرد، كما أنها تقسم النص إلى مسارين كبيرين أحدهما يتصل بالاستعداد للخروج إلى عبقر، والثاني بالخروج من عبقر، وكما نلحظ في تلك العناوين الفصلية الخمسة الأولى انبناءها التام على قالب العنونة في الموروث الثقافي وذلك تم انطلاقًا من اعتماد بنيات الفصول الداخلية على حلقات

سردية موروثة، في حين كان الفصل الأخير الذي يحكي مغامرة

فالأميرة ما هي إلا جواهر، وجواهر هي جوهرة واحدة في الأصل خضعت لمنطق التحولات

الأميرة في أرض عبقر مبنيًا على تكثيف المتخيل المدعم بأربع لوحات من أصل عشر (حجر البازهر - عباءة الأميرة - أشجار العشر - خيال ملوك ق).

وتتضافر أسطرة المكان مع ذلك البعد العجائبي ليبدو تشكيل النص كبنية تعتمد هذين الإطارين من خلال جعل (وادي عبقر) غاية تسعى إليها الأميرة جواهر بنت العابد النارية (وكانت الأميرة تتطلب حملة الرؤى لضمهم لكشف السبل لوادي عبقر)، إنه الموضوع الذي يرغب الفاعل في تحقيقه ولذا يتكرر المكان الأسطوري منذ بداية النص ما يزيد على خمس وأربعين مرة، إلى جانب تخصيص الجزء الأكبر من نهاية النص لتلك الأحداث المتخيلة الدائرة عليه، ذلك المكان الذي قيل فيه (كلما رأوا شيئًا فائقًا غريبًا مما يصعب عمله ويدقّ، أو شيئًا عظيمًا في نفسه نسبوه إليه فقالوا : عبقري) (وعبقر قرية في اليمن توشى فيها الثياب والبسط، فثيابها أجود الثياب فصارت مثلاً لكل منسوب إلى شيء رفيع، فكلما بالغوا في نعت شيء متناه نسبوه إليه) (ابن منظور : لسان العرب)، (أرض كان يسكنها الجن) (عبقر من أرض اليمن) (موضع بالجزيرة كان يصنع فيه الوشي) (ياقوت الحموي : معجم البلدان)، فالمكان الذي أختير موضوعًا للسرد يشتق أسطوريته من عدم التعرف عليه في ذاته من جانب، ودقة ما ينتج عنه من جانب آخر، فحين تتعدد الآراء في تحديد موقعه وطرق الوصول إليه، تجمع في الآن نفسه على دقة منتجه وإحكام صنعه، ولا غرو فقد ربط الإبداع بالعبقرية نتيجة الدقة والإحكام في الصنع.

ومن هنا بدأ النص يمعن في التقاط هاتين الإشارتين النصيّتين من الموروث ليحولهما إلى موضوع سردي، ويبني عليهما تقنياته المتعددة، وقد أشرنا إلى ذلك عبر آلية العنونة في فصول النص.

تبدأ رحلة الأميرة جواهر إلى وادي عبقر مواجهة الصعاب في التعرف على الموقع أولاً، ومن ثم الوصول إليه والتعرف على أسراره، ولا يتم ذلك إلا بمساندين أسطوريين يأخذان صفة التضاد وهما (الأبيض والأسود) طائران متوازيان (توأم الطير المكي) (لا الأسود أيسر ولا أبيض أيمن لم يبدل الطيران مواقعهما في دهر، فكان الواحد منهما يطير للمطاف ويعود لموقعه) ص ١١، كما أن توظيف الكائنات الأسطورية كالسمندل الطائر الذي وصف بأنه يدخل النار ولا يحترق، وطائر الرخ الذي يعيش في جزائر بحر الصين - كما ذكر الجاحظ في كتابه (الحيوان) والدميري في كتابه (حياة الحيوان الكبرى) - سمة نصية تتجلى في كتابات «رجاء عالم» منذ مجموعتها القصصية (نهر الحيوان) ومرورًا بـ(طريق الحرير) وأخيرًا في نص (مسرى يارقيب). ويبدو التداخل في تقنيات عمل النصين الأخيرين حادًا ومكثفًا.

-٢-

تحت عنوان (باب ما جاء في الوفود) يأتي وفد طير الرخ، والعنقاء والهدهد والجبال والأفعى والسباع والصحاري والليل والنهار والجهات الثمان والخطاط التركي والرجل الأشعث الأغبر، يأتي كل هؤلاء ليقوموا بدور المساعد في الوصول إلى الموضوع، وتكمن أهمية كل منهم على حده في تلك

وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبقر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوشي المتقن الصنع المنسوب إلى عبقر الأقرب إليه والمشابه له.

الوصايا والنصائح التي يقدمها للفاعل، حيث احتلت مساحة نصية تزايدت في النص فالأول من النص، وذلك قبل انتظار اللحظة المحمومة للانطلاق حين (هتفت الأميرة بقبائل المخلوقات : آن الأوان فمن شاء منكم فليلحق بخروجي لطلب عبقر) ص ٥١.

وكل تلك الوصايا تلزم الأميرة جانب الحذر والحيطة والتوقع والرغبة في الانطلاق من المعلوم إلى المجهول الذي حرصت الوفود على فك طلاسمه فقد (شرحت الطير ما في أمها من آثار عبقر) ص ٣٩، والبحر يعلن اعتذاره بقوله (سيدتي أنا رسول العناصر إليك، أرفع اعتذارها عن مدك بالخرائط والدروب لمقامنا في وزارة عبقر) ص ٤١، أما الجهات الثماني فتتعاون مع الأميرة بقولها (نحن جهات الكون الثماني، وحيثما ضربت يا مولاتي حملناك، فاضربي لسريرتك أو لجهرك أو اصعدي في السماء نحن في كل مكان، فلا ترددي في التيه فما أنت بضالة) ص٤٤.

وبذلك يكون النص قد استكمل أدواته جميعها للدخول إلى الفصل الأخير منه الذي بعنوان (ق لب ق) وهو يمثل قاعدة النص وذروته، فالدخول إلى أرض عبقر لا يتم إلا بقدرة إبداعية متقنة، تمكن الداخل من القدرة على السرد، وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبقر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوشي المتقن الصنع المنسوب إلى عبقر الأقرب إليه والمشابه له.

وقبل أن نعرج على تناول نص الحداثة في (مسرى يارقيب) سنتوقف مع الفصل الأخير المعنون بـ(ق لب ق) الذي يمثل ذروة النص انطلاقًا من كونه نقطة التقاء الفاعل بالموضوع على المستوى الحكائي، إلى جانب كونه يحمل تلك الدلالات المكثفة باتصاله بلغة النص عبر تفعيل تلك الأحرف الثلاثة بانبثاقاتها المتعددة، وازدياد ذلك التكرار لتلك الحروف المرددة في عنوان الفصل أولاً وعنوان النص ثانيًا (وعبرت في قلوب البنفسج الزواحف، قلوب قلّب تشحذ روح الأميرة بين أخذ ورد، وانطوى جسد الأميرة على هيئة لصيق بالأرض فلقط بنفسجه الدبيب الخفي للوادي) ص ٧٩.

إلى جانب ذلك التعالق الشكلي بين عنوان الفصل والمكان الذي تموضعت الأحداث حوله، إنه ذلك المكان ذو الملمح الأسطوري (وادي عبقر)، وأخيرًا يمكن القول إن هناك علاقة غائبة نصيًا سوى من إشارات بعيدة أشبه بشظايا تسهم في فتح النص على النص الغائب وهي تلك العلاقة التي تتموضع فيها حكاية الأميرة جواهر بنت العابد النارية في موقع حكاية الملكة (بلقيس) مع النبي سليمان عليه السلام، وما احتواه النص من تلك الإشارات المتعددة المتضمنة في حكاية بلقيس كحكاية الصرح، والهدهد، خيل النبي سليمان، ومن ثم ذلك التناول لأنواع متعددة من الكائنات التي عرضت جهودًا ومساعدات آنية ومستقبلية للأميرة، وهذه الكائنات أدرجت في أغلبها تحت باب (ما جاء في الوفود) كالطير التي تمثلها تلك الطيور الأسطورية (الرخ والعنقاء والهدهد) لنستعيد بذلك تلك الحكاية التي انبنت على غياب الهدهد في رحلته؛ إنها رحلة

بحث مزدوج (وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين) سورة النمل آية ٢٠، إضافة إلى الجبال والبحار والصحاري والجهات الثماني التي أعلنت مرافقتها للأميرة فأصبحت جنودها التي تستعين بها في رحلتها، لنجد للأميرة جواهر بنت العابد صورتين مدمجتين نصيًا، إحداهما صورة النفوذ البالغ الذي يمتلكه النبي سليمان عليه السلام (وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فهم يوزعون) سورة النمل آية ١٧، والأخرى صورة المرأة التي تملك قومها، وهي صورة نفوذ الملكة بلقيس التي رآها الهدهد أحد جنود النبي سليمان، ولهذا كان منطق الدهشة لدى الهدهد كما ورد في القرآن الكريم (إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم) سورة النمل آية ٢٣. إذًا فقد تم توظيف ذلك التناول كله ضمن إطار نصي حديث (ثم أعادت الأميرة النظر لربطة الملوك فإذا مرأة تملكهم، ونظرتها الملكة المليكة بعين معرفة، وحركت لتحيتها تاج هدهد على رأس أنثى من الإنس وجسد حية بأجنحة الطير) ص ٩٣.

ومن ثم نلحظ ازدياد نسبة المساحة التي يشغلها النص الديني في (مسرى يارقيب) وتتسع دائرته مع محاولة أسطرة المكان في النص وتوظيف ذلك في رسم لوحة لـ(عبقر) يختلف فيها النسج وطريقته وأدواته اعتمادًا على نوع

نجد للأميرة جواهر بنت العابد صورتين مدمجتين نصيًا، إحداهما صورة النفوذ البالغ الذي يمتلكه النبي سليمان عليه السلام ، والأخرى صورة المرأة التي تملك قومها

النصوص المستثمرة من نصوص متنوعة المشارب كالديني، والأسطوري، ويتم ذلك باختيار تلك الملامح الموروثة التي تصب في إطاره بلورة حكائية ملائمة لموضوع النص.

كما أن تحول النص إلى استثمار الحرف (ق) المتوضّع في بعدين متوازيين ضمن كلمتي (رقيب) وكلمة (عبقر) فيبدو البعد الأول كبعد شكلي بينما يعطي البعد الآخر دلالات منبثقة من الإشارة إلى ملوك (ق) وعروش (ق) قد أعطى ميزة ذلك الملمح التحويلي للموروث، ولذا جاء العنوان الفصلي المزدوج القاف (قاف مذكور في القرآن ذهب المفسرون إلى أنه الجبل المحيط بالأرض، قالوا : هو من زبرجدة خضراء وإن خضرة السماء من خضرته، وزعم بعضهم أن وراءه عوالم وخلائق لا يعلمها إلا الله) (يا قوت الحموي : معجم البلدان).

وقد تكرر ذلك عند القزويني (إنه جبل محيط بالدنيا وهو من زبرجدة خضراء منه خضرة السموات ووراءه عالم وخلائق لا يعلمهم إلا الله تعالى) (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص ١٥٨) ليأتي ذلك التوظيف النصي متشابكًا ومتدافعًا من خلال رؤية تراثية يحولها النص في الفصل الأخير منه إلى قالب طقوسي يتمحور فيه الحدث حول ذلك العنوان بصورة مكثفة (دفوف سارية في الوادي بالغة عروش ق) ص ٩٢، ثم أذنت على ملوك ق) (وانحنى السدنة لعزة الداخلة بالتقدم، فلما دنت نصب لها سرير من عاج فكانت تشهد تنويعات وديان ق) ص ٩٣ (خرج لسان نار

بلسان ماء من جوف ق) (حيث قبائل ق منهمكة في التركيب والتقطير والصياغة) (وكان أسراب ق سارية في الرابطة تركب من هواء تلك الوديان) ص ٩٤، (ثم تجيء ملوك ق المجنحة فتصفق

لكن تلك الرسوم حين تكبح اللغة تفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أخرى نابعة من لقاء العين والرسم بعد هجرها المؤقت للحرف

بأجنحتها فينتشر منها طيور زرق لا مرئية على هيئة الأحلام، فتحمل الزرق من الخلطات، وتسلك في خرائط لا مرئية فتنسرب لأحلام مختارين حددتهم قراطيس ملوك ق) ص ٩٤.

إن الكتابة بهذه الطريقة تأكيد آلي على ذلك البعد التراثي الضارب بجذوره في أعماق الكتابة القديمة في شتى صورها السائد منها والمهمش.

هنا يمكن القول بتجاوز نص (مسرى يارقيب) العتاقة إلى آفاق تحديثية من خلال موضعته في الأدب المحلي والعربي، ولنأخذ جانبين تحديثيين انبنى عليهما النص كقاعدتين : إحداهما تتصل بالتشكيل البصري المنطلق من توظيف الرسم التشكيلي في النص، ومحاولة التمازج وتوظيف فراغات البياض وهي عناصر أفادت في تحديث بنى النص وآلياته، فقد بلغت اللوحات الموازية عشر لوحات اتخذت طابع التوازي عبر محاولتها الانخراط داخل بعد تفسيري آني للنص، ولذا انطلقت مسميات هذه اللوحات العشر موازية للكتابة : الصرح، التوأم، ملك الوحش، خارطة الرمل، حجر البازهر، عباءة الأميرة، أشجار العشر، خيال ملوك ق، وعلى الغلاف الأخير لوحة الزقورة. إن هذه اللوحات العشر تتبنى ملمحًا مميزًا في النص لتقوم باقتناصه ومن ثم إخراجه إلى المتلقي بعد كبح شحنات الخيال المتدفقة في النص، لكن تلك الرسوم حين تكبح اللغة تفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أخرى نابعة من لقاء العين والرسم بعد هجرها المؤقت للحرف، فيتنقل متلقي (مسرى يارقيب) بين أداتين تعبيريتين تسمح المسافة بينهما بإيجاد شحنات من التأويل النصي المرفق للنص، الذي اتخذ مسارًا آخر في طوق استثمار تقنيات الكتابة الحديثة، فبعد أن كان الاستثمار مباشرًا في السابق لدى الكاتبة كما في نصها (طريق الحرير)، نجدها تنهج مسلكًا آخر شديد التعقيد في تلك التقنية وذلك عبر تشكيل وصياغة مسرى الأميرة جواهر بنت العابد النارية في الكلمة المكتوبة (رقيب)، تلك الكلمة الموضوعة في سياق دعائي (يارقيب) حيث تلهج بها كل الكائنات أثناء تسبيحها لله تعالى، وكأن ذلك إشارة ينبغي أخذها في الاعتبار بأن الرحلة هي رحلة نصوصية في أصلها، تتوسل إلى الحرف كشكل كتابي، نرى ذلك جليًا من خلال تلك المحطات النصية الموزعة من بداية النص إلى نهايته (نهضت الأميرة وغاصت في مياه الكتاب وطلعت بعزائمه الفتاكة) ص ٣٢، (وفي محطة كانت تستريح بظله ق من يارقيب) ص ٦٨، وفي نهاية النص (بلغت الأميرة حطي كلمن، فكانت تتهجى أحرف الخيط) ص ٨٩، ولذا نجد التصريح بتلك الرحلة يأخذ بعدًا أكبر بتحديد إطار الحكي، يتمظهر ذلك التصريح في أكثر من موضع في النص (إن مولاتي تمضي في المسالك والممالك

للاستـرواح في نقطة ب من يارقيب) ص ١٠٢، (وكانت الحكاية تدور بمعمار من روح معمار ق القائم على الدوران حول النقطة، فدارت فيها الأحرف والحجارة والمياه والريح والنيران وكل ما ليس له روح يدور في فلكها) ص ١٠٤.

وهناك مظاهر أخرى استثمرت فيها الكتابة الحديثة كمظهر توظيف الفراغ في النص، حيث وظف هذا الشكل الكتابي بالطريقة المناسبة في باب ما جاء في الوفود حين تم الفصل بين الداخلين إلى قصر الأميرة بفراغ يعادل سطرين وذلك مناسب تمامًا لتلك المسافات الزمنية الفاصلة بين وفد وآخر (وانتظرت ما يكون من النداء) (رجع النداء، فدخلت صرحها رسل نهر قديم،) (ونعام وآيائل) (وحباري) (وحصباء) ص ٣٨.

ومنها أيضًا مظهر تفخيم الكتابة أثناء الطباعة كما ورد في تفخيم بعض النصوص القرآنية.

أما الملمح الآخر الذي يعد أكثر حداثة فهو ملمح التجاوز للجنس الأدبي، فمن اللافت أن نجد نصوص «رجاء عالم» الأخيرة قد كسرت قيود الأجناس الأدبية وشقت طريقًا جديداً لها في الأدب المحلي انطلاقًا من (نهر الحيوان) ومروراً بـ(طريق الحرير) وانتهاء بـ(مسرى يارقيب) وكأنها تؤسس بذلك لنوع آخر من الكتابة المستقلة التي لا تندرج تحت جنس معين، ولذا فإنه يمكن عد هذه الكتابة كتابة متحررة من أسر القيود المفروضة في جميع مستويات الكتابة ابتداء من المفردة وانتهاء بقوانين الأجناس الأدبية وذلك بوصفها كتابة تؤسس لحكاية الأنثى الأميرة جواهر التي كان أغلب المساعدين الإنسيين لها من النساء كالماشطة عنبرة وخياطة القصر..

ولذلك كله كان الأجدى لقاريء (مسرى يارقيب) أن يتناوله بوصفه (نصًا) بعيدًا عن تقييده بجنس أدبي كالرواية التي تمنح قارئها فرصة التلقي المباشر، أما النص فهو بلا شك لا يمنحنا فرصة التعرف المباشر عليه كالعمل الأدبي الذي تقوم عليه طريقتنا في القراءة (النص أشبه بالاحتفال اللغوي الذي تكون اللغة أثناءه في إجازة من أعبائها العادية اليومية، ويؤدي عمل الكاتب اللغوي إلى إنتاج مشهد لغوي، ويطلب من خلال اللغة، والنص يأتي في الواقع من مصاحبة الدوال ومن ترك المدلولات لتتدبر أمرها ؛ إنه شعر النثر) (جون ستروك : البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ص ٩٧)، إن النص انطلاقًا من ذلك يبدو مجهدًا للقاريء المتعجل وربما يسرع في إشارات عاجلة إلى وصفه بأنه ممل، وهذه ميزة القاريء المجاني وهو القاريء الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والتتبع لنتوءات النص ومرجعياته، ومن ثم تصبح القراءة عجزًا عن مجاراة النص، بينما تصبح المقاربة له أمرًا مستحيلاً.

يمكن عد هذه الكتابة كتابة متحررة من أسر القيود المفروضة في جميع مستويات الكتابة ابتداء من المفردة وانتهاء بقوانين الأجناس الأدبية

إن المسار السردي الذي ارتكز عليه هذا النص يعتمد مرجعية تراثية قد أحكم تكثيفها، ومن ثم تم تحويلها في إطر ذلك المسار بإتقان ودربة لا يتوفران إلا لمن كان له ذلك الالتصاق الشديد بالتراث والتماهي معه ومن ثم القدرة على بلورة ذلك في قالب يمعن في الأخذ بأسباب التحديث، وكل ذلك يجعل مهمة القاريء الحقيقية لا تنتهي بانتهاء القراءة بل تبدأ مع انتهائها.

مسلة العقبان

عبد الله ابراهيم

دعاني الى مزرعة الغزلان ليلاً، وقال لي، ها أنت ذا ستمتلك سراً ما قيّض لسواك إمتلاكهُ، حشدت أنا من أجله نصف قرن من الزمان، لكنّه يستند الىٰ عصور سحيقة، الىٰ العصر الذي حلّ فيه سترابو، جوالاً ومغامراً في هذهِ الانحاء، وإن كنت، أيها الراوية حائراً، بسبب من ضباب الأسانيد، واختلاف المتون، فعنّي انسبح لبَّ أقوالك، ودعْ مالفظتهُ السنّ تعقل في مقامي، الىٰ لسان يفيض عليك بغيث السلالة المقدسة، وأضفْ اليه ما تسبر عينا الراوية الجوال، العينان المحدقتان ابداً الى سراب الحيرة، والضالتان منذ البدء في شباك الاوهام، فاليك انا، واليك نسيج جذوري، واليك من بعد عنقود السلالة الابدية، واغصانها التي لم تشق لحاء الجذر المتين بعدُ، الا تتوق لمثل هذا؟ قلت: بلىٰ، قال: إن كنت لهذا قد امضيت سنين طويلة في ترتيب المخطوطات، والبحث عنها في الفهارس وحوانيت الوراقين، كيلا يقال عنك إعتمدت متوناً غير مسندة، ونقبت بحثاً عن الواح شواها هجير الشمس، وطمرتها فيضانات متعاقبة، وتتبعت سلاسل رواة غابوا في العصور المظلمة، وتركوك ضالاً لاتطمئن الى يقين، فعن كل هذا أحدثك، لامن الفروض، بل الوقائع، فقد إنتخبتني السلالة منذ ثلاثة عشر قرناً مدوناً لها، أميناً لاسرارها. ولم يصغ اليّ احد، ولم اظفر بأذن تستمع لما اقول، ولقد جمعت النصب والتماثيل والرُقُم والالواح والمدونات والاختام الاسطوانية، وحصلت علىٰ مخطوطات حجرية أصلية لثبت ملوك سومر وبابل وآشور، وقارنت ذلك بثبت خرسباد وبطليموس، وعن كل ذلك أخرجت ثبتاً، أضفت له رجالاً من كتب المغازي والفتوح، وسير الرجال، وطبقات الاعلام، فتمّ لي ثبت نادر، تركت فيه لمن يظهر فيما بعد صفحات خالية كيلا يقال إنه ثبت للاموات، وعنه أروي لك، قلت اتكون دعوتني لهذا؟ فأجاب: لهذا ولغيره ولكن لن يلتقط سمع لك ما اقول، بل سأريك جذوري، كما هي لاكما دوِّن عنها، فقد خبلت انت بما تدعوه الحقيقة، وجنيت بذلك علىٰ أهل السواد، وبلغني انك تفيأت بظلال الطبري والمقدسي وابن الاثير. لتحقيق حلم الكهنة السومريين والبابليين الذين إمتهنوا التدوين في المعابد، دون جدوىٰ، فانت وهمٌ فيما أرىٰ، وأنا من يمنح وجودك أسباباً، أما وقد خيّم الليل، فهلّم نحبو صوب مادعوتك اليه، فقد يمضي الليل، وتعتلُّ الحواس دون أن نبلغ هدفاً كنا بانتظاره منذ ثلاثة عشر قرناً، ولابد أن يحدث كل شيٌ جبب جُبب الليالي كأنه فصل من الاسمار، قلت: هيا إذن، فتقدمني بعد إن خُيل اليّ إننا مكثنا عصراً تحت الطوق الحجري الشاهق لبوابة مزرعة الغزلان، والزمن يمرُّ كأننا لسنا فيه، تقدم مُيّضفي الذي أجهل ملامح وجهه، لكنني أحدسها جيداً، لم نتقابل من قبل، لكننا متعارفان، ألفتُ أفعاله، واعتاد أقوالي، قيّض لنا منذ أن خرجنا من الكهف معاً أن لانلتقي الاّ لنفترق. كان رجلاً طويلاً، لاأدري أكان عارياً أم يرتدي جلداً مدبوغاً أم درعاً مزرّداً، أم جبة أم عباءة أم بنطالاً؟ فقد حجب الظلام ما بيننا، وجعلنا نتحدث ونستمع، قال: لاادري أكانت عدتك من الحجر أم العظام، أم البردي، أم الجلد، أم الورق؟ قلت: كل بحسب عصرهِ، ولكن مالدي شيٌ مما قلت الان، ما بحوزتي اللحظة الذاكرة والمخيلة فقط. واندفعت خطانا البطيئة المترددة، خلف صفائح البوابة الكبيرة، فغُلقت خلفنا، ورنّت عوارض الحديد من الداخل فيها كأنها طبول حرب، وبدأنا نستعين بالاشجار المتدلّية علىٰ جانبي الدرب المرصوف حجراً، قال اتكون قد ظننت إنني امتهن الرواية مثلك؟ فصمت، فأستأنف: حسناً، فهذا الامر يشغل بعض إهتماماتي، فوحيد السلالة قد لايأبه بأمر مثل هذا، لكنه الفضول الذي يتجبر، ويدفعني لتجسيده حفاظاً علىٰ النوع.

فقد امضيت قرونا ارعى هذه الاسوار، وأديم هذه الجنائن، فانا وارث السلالة، بلغتني دماؤها جيلاً بعد جيل، ونُحت اسمي من حروف المدّ في أسماء اجدادي جميعاً فامتلكت إسماً خاصاً، لكنه خلاصة لاسمائهم، هالني أن تذوب السلالة في التاريخ فعمدت الى جمع رموزها في مزرعة الغزلان، بحثت متخفياً مثل متصوف في الزوايا والجوامع، ومثل مترهب في الاديرة والمعابد، ومثل قاطع طرق في الصحارى والجبال، ومثل مسافر في خانات القرون الوسطى، قرابة احد عشر قرناً، وظفرت بأن أجمع رموز السلالة التي تسللت وتوطنت في كل مكان، لقد أتلف الزمن بعض افرادها، وعبث بعقولها، وقاوم بعضها سطوته، وعلمت إنّ الضوء يؤثر فيها، فحفرت لها قبواً لكنّ العفن بدأ يطالها، فالتوت عظام الاجداد الأول، وإنحنت رقابهم، فقيّدتها الى صخور القبو، كيلا تبدو مستسلمة، ولقد جعلت درئية السرّ هذه المزرعة التي في أطرافها نخطو الأن، لم يُتح لأحد أن وطأ هذه الرياض غيري، سوى من يقوم على خدمة السلالة هنا من الاحباش والبربر والصقالبة، فهم اقوام تناوسلوا عن ذكور، وارتضوا أن يشاركوني عن بُعد بعض افراحي، هذا الذي نختاره الأن حصن النخيل، جذوعه متلاصقة ورؤوسه متداخلة، لاينفذ خللها فأر، ولاتبلغ أرضها شمس، عرضها خمسون ذراعاً، وهي تخضّب من ثمارها المتفسخة، ما اجتاز من قبل أحد حصن النخيل هذا، إذ لامنفذ فيه لاحد، غابة عذراء، تليها شباك الاسلاك الشائكة المتوازنة الصدئة المسننة، فبحيرة المياه السامة التي تطوق صرح السلالة، فكرة غلام صقلبي، لوّث المياه بمستحضرات قاتلة، تزيد زرقة المياه وتكثف الظلال فيها، مياه ثقيلة تذيب الحديد، وتفلّ الخشب، وتُميع اللدائن وتنبعث منها أبخرة سامّة تقتل الطيور والعقارب والثعابين، يليها السور الذي جلبت صخورهُ من بلاد النوبة، بارتفاع سبعة عشر ذراعاً، فالاضواء الكاشفة، ثم مرابض الكلاب، لاسبيل لأحد الاقتراب الى كل هذا، فانا نفسي أُمنع من ذلك، ومرّةً إنتدب فتى حبشي نفسه لاختبار نباهةَ الكلاب التي كان يُدربها لسبع سنوات، وقد بدأت تعتاد الفاظهُ واشاراته، وتنصاع لما يريد منها، فعمد أمامها الى الاقتراب من السور، فاندفعت اليه فرادى من مرابضها، أحس الفتى بعيونها الغاضبة، وانيابها الطويلة، فانبعث في الرعب، صرخ بالفاظه، ولوّح باشاراته الغامضة، لكنّ موجة الكلاب إلتفت على جسده وهو على ارتفاع اربعة امتار، معلّقاً باحجار السور، فمزقتهُ وابقت صرخة الرعب حبيسة صدره، وانقطع ان يذهب أحد الى الاسوار، كان ذلك إبان تقدم هولاكو، فهجرت الاسوار، وأُهملت الكلاب، وتُركت تقتتل على اناثها، وتربي جراءاً متوحشة، وليس لاحد ان يستطلع عددها في تلك الارجاء، آلت حصون الكلاب الى قلاع مخيفة تخشاها السلالة في قبوها، إجتزنا بوابة الاسلاك الشائكة، فنفق البحيرة السري، وبوابة السور، واحتمينا من قطعان الكلاب بسياج يحمينا عنها من الجانبين، ووطأت اقدامنا أرضاً جديدة، فكأننا إنقطعنا عما كنا فيه، واستغرقنا بما نحن فيه، مزرعة الغزلان، الافق الناري الذي اضاءته مشاعل مُعلّقة على أعمدة ونُصب في الممرات والزوايا، إنحنى لنا فتيان من عصور خلت، قال، في خدمتي فتيان لفظتهم السلالة، لكنهم من دمائها، فيهم الاكدي الشجاع، والاشوري الذي ألف قيادة عربات الحرب، السومري الذي رافق وحوش الغابات، وبينهم غلام أموري ينتطق جلد غزال، وفأسه الحجري على كتفه، وآخر يماني توغل في طبرستان، وحنّ لدماء السلالة، فخلّف وراء الجبال رفاقه الفرسان الملثمين، وفرّ عائداً الينا، وثالث وشم سلسلة النسب على ذراعه، وجاءني لاجئاً من غرناطة، وآخرهم فنيقي قاد عربات احمس، وعمل دليلاً للضباع، وتوغل في سيناء زمن الاسرة الثانية، واوصله بحثه الى مشارف الوركاء، هو من قوّض برج بابل، وقاد ثورات الكهنة الصغار، وحلم بارتقاء سلّم الالهة الى السماء، فلما ارتفع حجاب اليأس أمام رغباته، إنتهك سياج أحلامه المضللة ووصل الصرح في غبش يوم ممطر، القى تعويذة رافقته خمسة قرون، واتكأ الى نافذة الصرح، وبكى، فقرّبته اليّ، هؤلاء هم خاصتي، وقد أمعن الدهر في صقل مواهبهم الخاصة وجاءني في عصور تالية جند من كتائب الفتوح، وهجرات الهلالين، لكنّ الاثير منهم لديّ ذلك الفتى الذي تكهن في القرن التاسع قبل الميلاد، وقد خدم في المعبد البيضوي، وهو من قام بنقش مسلة العقبان، وترك النسور حيرى تنهش جثث القتلى، وهو من زين سقف صرح العظماء بمخالب صقور، وبوّب فهارس الاعلام عندما كنت منهمكاً بلمّ شتات السلالة التي تشظت في الارض. جرى أمامنا غلام بمشعل يتدفق لهباً، فجرت السنة النار خلفه في مشاعل حذاء ممر الاشجار الذي يطوقنا، وتورّدت الازهار الكبيرة المرتمية على بعضها، وتنحى عن طريقنا فتيان مسلحون بفؤوس واقواس ونبال، فبلغنا أرضاً تبرق، وحولها تتراكض خشوف رضيعة، جلب لي قطيع الغزلان، أعراب من نجد، ظلوا يستوقونها زمن ثلاثة اجيال، بحثاً عن فقرة في سلسلة الاسانيد التي تربطهم الى السلالة، ولّما فشلوا بربط حلقة النسب، عادوا من حيث لفظتهم هضبة النار، وبدأ القطيع يتوالد، فكنيت المكان باسمه، وبدأت في أوائل القرن الثالث عشر، تنشطر الغزلان

إلىٰ مجموعات وأمم، ومرة تاه قطيع، فوجدته تحت نوافذ الصرح، وتجرأ فحل فربض قرب مقعد العظماء، ومزّق آخر بقرنيه سجادة ثمينة، وجعلت الغزلان تتوالد في الممرات، والاقبية، وتحت الاشجار، فمكث راهب المعبد، يدقق في الولادات. وتوصل الىٰ حلٍّ مناسب، ان يقوم الفتيان بشي سبع عشرة غزالة كل لية، عدا الغالات السبعة والاربعين نهاية كل شهر، والمائة وست عشرة بداية كل عام، أول نيسان حينما تتفتح الزهور، وتستيقظ الشهوة في الجذور الخاملة حيث يحتفل الجميع هنا، ويجددون تعارفهم، لانهم منهمكون طوال السنة باعمالهم في إدارة شؤون الصرح والمزرعة. وتوصل ذلك الراهب، انّ ذلك، لن يؤثر علىٰ النسبة العددية للولادات والهلاكات. إعترضنا حرس زنوج، تتدلىٰ من آذانهم أقراط صدئة وبايديهم رماح صقيلة، كانوا صامتين، يتخاطبون بكرات عيونهم، افسحوا لنا ممراً ضيقاً يوصلنا الىٰ ما نريد، شممت رائحة شواء، وبلغتني روائحُ الاعشاب والجذوع المشتعلة، قال نقترب الان الىٰ مشوىٰ الاحزان، سنّ هذا العرف ذلك الفتىٰ، وينفذهُ كل ليلة غلمان من المماليك، تسفد الغزلان السبع عشرة، وتشوىٰ، لاذبح، ولاسلخ، ترمىٰ فوق السنة النار، وهي تنازع احتضارها، وتراقب سيول اللعاب حولها، ابتكر ذلك السومري الجريٰ، فكر ةاستئصال غدد الشم عند العبيد، كيلا يلتهمون الشواء قبل نضجه، قال لاحاجة بنا للاحزان، حسن ان يشهد العبيد الغزلان المحتضرة كل مساء، فهذا يضعف حواسهم، ويدربهم علىٰ فقدان الأمل والمشاركة، وبهذا نظلُّ خارج قوس الخوف. كانت عيون العبيد صافية، مستقرة علىٰ غنيمة اللحم، إحتبس الدم في راس غزالة، فانفجر راسها، وتطاير مُخها جوارنا، وانطفات عينا اخرىٰ وسط اللهب، واشتبكت سيقان اخرى بشدة حول سفود الحديد، واستسلمت للذة النار، واصدر الفحل الوحيد بينها صرخات ذبيحة، ثم سرعان ما انحنت رقبته، واندفع لسانه الصغير، وجمدت عيناه بفعل النار، وخلّفنا وراءنا حفلة الشواء والعبيد المحدقين الىٰ وليمتهم، قال، علىٰ شرفة هذا الصرح، وقف جميع الاسلاف، ورفعوا إيديهم تحية لهذهَ القطعان الذليلة، وقد داهمتهم جميعاً رغبة واحد، ان يقّبلوا غزالة في حالة إحتضار. افضى بنا الممر الىٰ قطعان نائمة، ارتمىٰ بعضها علىٰ بعض، كانها بانتظار لاشيٰ. هات يدك، قال، وإلق كل شئ وراءك، فما جئت بك لتطلع علىٰ صرح العقبان، وقبو النسور العظام، فاليهما تقودنا خطانا الان، غاب العبيد، وخلفنا الروائح، ولم تبق غير مشاعل تكشف موقع خطانا، كان يتقدمني بخطوتين، كتفاه عريضتان، وقامته قامة عملاق، وحولنا، من كل جانب، اختلطت ظلالنا، وامتزجت ببعضها، فلم اعد اميّز ظلي عن ظله، كانت السنة اللهب المتراقصة، تربك وجودنا، فنتداخل حيناً، وننفصل حيناً آخر، فبلغنا جداراً شاهقاً، تتوسطه بوابة مقفلة، دفع بجمع يديه طرفي البوابة المعدنية، فالفينا نفسينا وسط صرح كبير، تُغيّب واجهته الظلمة، وقد اسدلت ستائره علىٰ نوافذ مغلقة. ستائر مشغولة باليد، نقشت عليها افراس جامحة شممت عطراً ياتي من الزوايا، ايكون عطر الهواء الذي سكن دهوراً هنا؟، لك ان تجلس هنيهة علىٰ مقعد الصخر، حيث جلس من قبل سادة السلالة، قال ذلك، واشار الىٰ مقعد صخري منحوت من آجرّ ابيض، حفرت في جنباته الازاميل تواريخ كثيرة.

قال، هنا، عُمِّد جذر السلالة ، هنا القىٰ أنليل رحله، لمّا هبط من السماء، وبيده تاج أبيه وصولجانه، وعليه قلنسوته وقد إشرأبت فوقها قرون وعل هائج، وهنا توّج سنحاريب بطلاً، وبكىٰ كلكامش حزناً علىٰ موت انكيدو، وهنا، اتكأ أمير العراق ورسم بسيفه ديماسةُ الشهير، لك ان ترىٰ منافذ الريح المغلقة في السقف، وثريات الاضواء المنطفئة ابداً، والمرايا المضببة التي تعكس اشباحاً تسامر أحلامها عصراً بعد عصر، مرايا الخيول الجامحة ومخالب العقبان والفؤوس الحجرية، ولكن كل هذا لامعنىٰ له الان، فاليك شعلة النار هذهِ، ولي هذهِ، شعلتان ظلتا تكافحان إنطفائهما منذ مجر السلالات، وتتزودان سرّاً بزيوت مقدسة تصل خفية من ارض السواد، وتملأ جفناتها نهاية كلّ قرن، قال، إتبعني فأتقدمّك، أو إن شئت أتبعك فتتقدمني، وإن قبلت تقدمنا معاً، رفس طوقاً من الخشب في صدر الصرح، فشرعت درفتا باب بالانفتاح، وصرّ خشبهما كأنهما لم تفتحا من قبل، وخطونا معاً نزولاً الىٰ الدرج الاول من سلم حجري محفور في الارض الصخرية. فضح اللهب تعرجات السلم والتواءاته، وقلق الازاميل العتيقة التي صارعت صلابته، استأنف، لم تعتد السلالة أن تخلد الىٰ طُمأنينتها الاّ في قبو قُدَّ من أصلب الصخور، أمر الاجداد الاوائل حفره، واشرفت علىٰ توسيعه لمّا بجمع شُتات السلالة. قادتنا خطىٰ التردد والخوف والاسىٰ، صمتاً تسع عشرة طبقة الىٰ الاسفل، خلل سلم لولبي يؤدي الىٰ الاعماق، فجعلت مشاعلنا تضيٌ نفقاً حالكاً، وتخلّف وراءنا ظلاماً اكثر سواداً. فكأننا ننقطع عما أتينا منه، ونستغرق فيما نحن فيه، فلا سبيل الىٰ العودة، ولا مناص من التقدم، افضى بنىٰ السلم الىٰ حجرة واسعة اجتزناها خبباً، وهبطنا منحدراً من ثلاث درجات منحنية، وكلما مضينا صوب الماضي، كانت الجدران تندفع أمامنا بفعل النار المتوهجة، ويلتئم خلفنا نفق الليل، كأننا لم نفترعهُ اللحظة، ظلام يغلف ظلاماً، وسواد يلتحف سواداً، إن أردت، قال، استبدلنا مشاعلنا باخرىٰ، اختمر زيتها منذ الطوفان، لابأس، فلك ما ترىٰ، أنت ربان هذهِ الأوهام فغذّينا بالنار جوع شعلتين منطفئتين، أمتدت السنة اللهب فوقهما، وتركنا مكانهما شعلتينا، ومضينا، بهذا تضمن انت، أن لاتغطس الىٰ الابد في هوة الزمن، كما أفعل أنا، وتقدمني ذراعاً، ساقودك هنا، لاسبيل الىٰ غير ذلك، فقد ألفت دروباً مظلمة مثل هذهِ، وإن لم تطأها قدماي، دروب

زرعت وراثة في الذاكرة، فهذا مضمار حفرته السلالة بعيداً عن انظاركم أنتم البشر، ولي فيه خبرة لم يقيض لغيري امتلاكها، خبرة السلالة التي آلت كلها اليّ، واندفعنا نقاتل ظلاماً يتهددنا، لكنه يتراجع امامنا، كلما هممنا التوغل فيه، فسلمنا النفق الى فضاء واسع، كشفت اجزاءه السنة اللهب، وغاب أفقه وقبته، فضاء لانهاية له، حدوده الظلام والصمت، بلطت أرضه، بأجّر مشويّ بالنار أو الشمس، ولانوافذ له والابواب، فسد هواؤه، وظلت فيه خيوط غبار معلقة تأبى أن تغادر الفراغ الذي تعوم فيه. بدا لي كهفاً واسعاً. زمانه الظلام، نغرق فيه معاً، كأن لاسبيل لانتشالنا، فقدت احساسي بالاتجاه الذي تقدمنا منه، هل حللنا فيه هبوطاً؟ أو إنبثقنا فجأة من قعره؟ هل اجتزنا مثل اشباح صخور جدرانه، أم تلمتنا قادنا احساسنا الدفين بالضلال الى هذا المكان. وجدت الحيرةُ تكثّف قواي، وبدا كأننا قريبان وبعيدان عن بعضنا في آن واحد، كما لم نكن من قبل، خيمت على القبو رائحة غريبة، رائحة العزلة والخوف والنسيان، وغاب عنا كل شئ، فكنا وحيدين وسط متاهة الظلام، قال إذا شحذت الذاكرة، فربما نفلح بالاقتراب الى جوهر الحقيقة، قلت، الاتكون حقيقة مضللة، اتظنّ انّ ثمة حقائق هُنا؟ أجاب، اجل، إنها بالنسبة اليك، في الاقل، حقيقة تتكون على حافات الوهم، فاليك هي، واندفع ثلاث خطوات كبيرة جهة اليسار، وواجهني، فاصبحنا متقابلين وجهاً لوجه، بيننا شعلتان متوهجتان، تحجبان راسينا ووجهينا، تكلّم وانا لااراه ولايراني، هنا إبتدأ كل شئ، واستدار، ومضى مبتعداً عني ثلاث خطوات كبيرة اخرى، كأنه ينسج حولي مزيداً من الاحاجي والالغاز وكأنه يستنهض شيئاً ضمر في ذاكرته، مكث واقفاً، وظهرهُ اليّ، والظلام، ينتظر ان نبتعد، فيحلُ حكماً بيننا، وجاءني صوته، إتبعني، وبدأ يعد خطاه، ثلاث عشرة خطوة باتجاه لايمكن لي أن اتبينه، اكنا نخطو فوق سحب داكنة، وحولنا سيوف برق، وهدير رعد، أم كنا نمخر عباب بحر توحشت امواجه، امْ كنا أسيري جاذبية تشدنا الى الماضي، وتبتلعنا صوب بدء الخليقة؟، أم كنا ذاهبين في فراغ صوب لاشئ؟ تقدمتنا شعلتانا، فأضاءتا عالماً بكراً، أمرني، ان امكث بعيداً، قال، جميع الادعية التي كنت استظهرتها منذ التقينا بدأت تغيب عني، وكأني لم أمض ثلاثة واربعين قرناً في إعادتها، هل أفلح باستظهار جزء من تلك الالغاز، ما اراه في ضباب ذاكرتي، أن تقف أنت، واتقدم أنا، واذا خانتني الذاكرة، فانّ كل شئ يذهب الى غير ما جئنا من أجله، فامكث، حيث أنت، بلا حراك. وتقدم خطوتين بطيئتين مترددتين، وارتفع ذراعه الأيسر، حامل الشعلة، الى الاعلى، فارتسمت امامنا صورة لوهم جديد اندفعت من صلب الصخر، وبدأت تتكون بفعل الضوء، ولمّا بلغت الشعلة مقدار ذراع عنه، تكشف الوهم، فاذا به هيكل خالق أو مخلوق، قال، حالفنا الحظ، وعانقت شعلة اللهب، شعلة اخرى معلقته فوق هامة الكائن الغريب، وتوهجت أطرافها، وبدأت قطرات زيت تسيل على جبهته، فصدره، ثم بطنه، وتفترق نازلة فوق فخذية، من طاس مملوء زيتاً علق تحت الشعلة أحسست ان الظلام الذي كان يلفنا منذ الازل، قد بدأ يتراكض ذائباً حولنا، وتبينت شكل الكائن الموثق بسلاسل الى جدار الصخر، كائن ضخم، جبهته عرضية، ضامر الكتفين، عاري الجسد، بدا لي شفافاً، لكنه ذو نظرات قاسية، واحداق ضيقة.

وقد خيّمت على مُحيّاه احزان ثقيلة، كان ينوء تحت العزلة والنسيان، وتهيأ لي إنه سيطلق صرخة مختنقة في صدره، قال ومشعله يفضح اطراف ذلك الكائن، هذا أنليل، الجد الاعلى للسلالة، هو من ارسى دعائم الخوف بقوته، وربط حبل السلالة الى السماء أول من حدّق الى الخليقة من عليائه، وهي تتكون بفعل لاحاجاته، عشق ان يكون من الارض واليها، لكنه، ركز هنا، يأساً من رجل حمل اسماء عديدة، كان يستبدلها، وقتما يريد، أترحاسيس، أونوح، اوزيوسدرا أو اتونا بشتم، رجل التحولات، وحرباء الارض، اعتمد الخديعة فالعصيان، واغوته لذة البشر، فتحدى مجلس بابل، اعتزل انليل، واختار المكان، واول من فتح أفقاً للماضي، فقبلهُ كان الزمان حاضراً، أولئك الذين تناسلوا عن سيد العصاة، وتناثروا في ارض السواد. ظلت عيناه محدقتين الى المجهول، منبهرتين بما يرى، وعبثاً حاول نسيان شراع سفينة ظلت تمخر أمام عينيه في بحر من المياه، إرتدَّ محني خطوة الى الوراء، وقال، لنترك شعلته مضاءة، ولنعلق صولجانه على ذراعه، كيما نخضب آماله التي بددها نوح، ولنمنحهُ فرصة اخرى يتأمل فيها شبح غريمه المبحر على سفينة النجاة. وبان تحت الضوء متوثباً، الى السقوط، لكن القيود تشدُّهُ الى الخلف، وبعثت شعلة انليل مزيداً من حلقات الضوء حولنا، فظهر أملس يشكل دائرة واسعة تطوفنا، فاذا نحن في قبو دائري كبير، ينتهي بقبة معقودة بالآجر المسنن والى جانبي أنليل ثمة هياكل غريبة مقيدة الى الجدار، التفت الي، وقد بدا ضائعاً كأنه اقترف إثماً لابد من حصوله، واستغرقت عيوننا في بعض، كأن ليس ثمة افاق تحدُّ من أعماقها.

داهمني حنين جارف الى العالم الذي قدمت منه، عالم والمخيلة، وفك رموز اللقى والرقم القديمة والطروس التي دونت عليها بدماء الامم تواريخ

الخوف والياس والخذلان، واستبدل الحنين في لحظات برغبة حلّت من حيث لااعلم، رغبة مدارها افق هذهِ القبة الكبيرة، التي تختزن اوهاماً اصبحت حقائق بفعل الخوف ورمال الصحراء ورياح الاصياف المحرقة التي تعصف ساعة تشاء، رغبة بان اتماهىٰ في كل شيٍ واكون جزءاً منه، وان تتكشف لى اسرار هذا القبو الذي طمرته عصور متعاقبة، وان امتلك قوة تفصلني عن كل ذلك، فكان شيئاً لم يكن، رغبة طفل يطفو فوق امواج هادرة، او يفتض بستاناً بكراً، او يخب في سماء مضاءة، او يهرول فرحاً لصق غيوم حبالىٰ بالمطر، وبين نجوم متلألئة ويطل علىٰ الخليقة من علٍ، متعالياً عليهما، لاتشدهُ الىٰ شيٍ سوىٰ اللذة والمتعة، رغبة كائن يسبح في فضاء من الاثير اللانهائي حيث لاظلام ولا خوف ولاياس، اوقف سيل رغابتي، وقال، سيدي راوية الاوهام، هذا حفيد ذاك لا في العرق ولكن في القوة، لنلق نظرة اليه، ودفع شعلته صوب الكائن الذي يجاور انليل، وتشكلت امامنا، هياة رجل مقيد بسلاسل من رسغيه وعقبيه ووسطه، وقد اكتسىٰ ببردة صياد، وتنامىٰ شعر جسده على كل جانب، وارتسم علىٰ وجهه حلم صياد يحلم بالاسماك، والاشنات والطحالب، وثعابين المياه، قال، لك ان تعده متمرداً لانه رفض الموت، وادعىٰ عشق الحياة، لكنّ عينيه تشيان انه اول من حلم بالموت، لانه اول من افترع التمرد علىٰ اسيادهِ، وصاغ قواه، ظلّ هارباً متخفياً جوار الانهار والمستنقعات والاهوار، تلاحقه رغبة ان يكون سيداً لأرض الطوفان، ولقد امضىٰ قروناً يصهر خوفه في بوتقة احزانه، ليفجر قواه الخاصة في حقول الشوك وثمار الخرنوب، كان يلاحق بغايا يرتمين لذة علىٰ اعتاب المدن، ويستعملن ابراً من البردي لتبديد شهواتهن الحبيسة، وكانت عيناه تبرقان خوفاً، كلما عضت امراة ثدييها شوقاً الىٰ فحولته المستبدة، وكانت سيول احلامه تسبقهُ حيث يرحل، هرباً من غضب الالهة، وبحثاً عن امجاد فاسق، وهو من امتلك قدرة ان تعصف بحضوره جميع الكائنات خوفاً، فراح ينادم جيوش الافاعي في العصور المظلمة، ويختلي بنساء جامحات، وله في كتب التراجم صفحات كثيرة، اخفاها النساخ، ولا يقراها غير اولئك الشطار والمتماجنين الهائمين في الخرائب والاديرة، ولمّا انهكه الخوف، عاد ذليلاً، فقيّد الىٰ صلب هذهِ الصخور وآلت نظراته المخيفة الىٰ سهوم متواصل في آفاق اظلام وغياهب العزلة.

دعك من شرير الشواطئ، وصاحب الهذيانات الكبرىٰ، واليك، من اشتق إسمه من عشيرة العقارب السامة، زوكاكيب الشبح المخيف الذي تكورت اجزاؤه، وظلّ محدقاً الىٰ بيداء رغباته، اول من شقّ عصا الطاعة، واستحوذ علىٰ قوى الشر وحلم بشعوب تركع تحت قدميه، واول من خلط بالدم المقدس تراب بلاد الرافدين، ترك ذؤابة النار المتراقصة تقترب الىٰ عينيه اللتين جمدتا علىٰ المجهول، وهما تكافحان رغبات قيدها الظلام، تسربت النار الىٰ طاس الزيت، وسالت قطراته علىٰ الانف والفم، زيت معتق ظلّ ينسكب بهدوء وهو يروي رغبات العقارب السامة، وتركنا خلفنا ثلاث شعل تصارع قواها، وقد سكنت في القبو لعنة النور والدخان، واقتربنا الىٰ جسد متحفزّ يطعن وهماً في الفراغ، توهمت انني استمع لصنوج حرب تقرع اللحظة، هذا بالح، سليل آتانا، قضىٰ حزناً لانه لم يحكم لألفي عام، أول من إجترح فن الحرب، واليه تعود سيول الدماء في كل مكان، ظهرت احلامه الاولىٰ بصورة بروق غريبة تبهر جلّاسه ومسامريه، وتتحول الىٰ أوامر حرب في رؤوس قادته، ونظم قتال في حروب لاجدوىٰ منها، ومرة قادته نزوة لأن يقتحم بجيوشه سنون الجبال، ويخضعها لسطوة السهول صغيرة، عاد يائساً، مصوراً هزمته نصراً، فاضفىٰ علىٰ احزانه الدفينة فرح من قاتل فيالق الجبال وفرق السنون الصخرية الشرسة. كان الجميع يرتجف لعبث أحاسيسه الغريبة التي تفسد البيوض، وتثكل النساء، وتجمّد اجنحة النسور فتركها صريعة سقوطها علىٰ جيف البشر في ميادين الحرب، وهذا، ياسيدي، ناظم الازجال، والاراجيز، وصاحب الطبقات وسير الوهم، أنزي الذي قوض صرح السلام الىٰ الابد في هذهِ الارض، واوقد شعلة اضاءت عينيه الصارميتن فانبعث اللهب متضجراً حول جسمه، فبدا كأنه بانتظار حروب اخرىٰ، وهذا زاكيزي، هو من خرّب لكش، ونهب أحجارها الكريمة، جيّش الصعاليك في فرق لم تتعلم غير اناشيد قطاع الطرق، وتمتطي بعضها، قادها حذاء الانهار، ثم استولت عليه رغبة أن يهجم خلل كثبان الرمال، وفي أواخر عهده، هام بقيادة جيوش تهاجم ابداً لكنها لاتحارب، ظلّ يتقدم دون ان يبلغ اهدافه كأنها تتقهقر أمام رغباته، مثل سراب متصل لانهائي، انكفأ الىٰ بلاده وقد القم صدرهُ حقداً علىٰ لكش احد الكهنة الحالمين بمعابدها الشاهقة، فعاد يحارب نسيج أوهامه علىٰ مشارف لكش السعيدة، حطم جنده اسوارها، وخرب كهنته معابدها، واستوىٰ قادته علىٰ كنوزها، وافتض حرسه أبكارها، وترك في ساحتها الكبرىٰ شعلة لما تزل مشتعلة. وهذا سرجون الذي سبع رضعاً علىٰ شواطئ الفرات، وملأ رئتيه من نسيم الجبال، فاحاله الىٰ مستنقعات دم، وتقدمنا ناحية جسده المقيد برزود صدئه، صدئه، فانطبع ظله علىٰ الجدار. هذا نرام سين، وهذا أورنمو المحارب، واليك، انليل ـ باني، البستاني الأفاق الذي صيّر نفسه الهاً، وذاك شمشي أدد المخادع، ويليه ناصربال الرجل المخيف الذي لم يتبسم ابداً، وقد جبلت صورة أنفه مثل منقار عقاب، وقف وهو يُهدّئ انفعالاته، وكأنه يزيح دهوراً من الخوف والرعب، وادار عينيه في فضاء القبو، المشتعل بالنار والدخان، والتفت اليّ، كانه لايصدق وجودنا وسط حطام السلالة، وكمن ينبش بقايا من ذاكرة كسيحة، قال، واليك، أمير العراق، بكوفيته، وذقنه الملثم، هو من جاء خلل صحارىٰ موحشة، كأنه لاينتسب الىٰ أحد، كان الاخير، مستوفزاً، كأنه في نزال مع

قيوده وامواج الظلام التي تطوقهُ، كانت نظراته قاسية، نظرات قديس حرم من رعيته، ومحيّا افاق قادم من العصور الوسطىٰ، كانت ترتجف أمام نظراته جسور الكوفة، وتهرب سيول بخارىٰ، وتختلط مياه دجلة بالنيل، وترتعد جيوشه العائدة من بلاد ما وراء النهر، وهي تقتتل علىٰ الضفادع والفئران والافاعي.

فرسان أهلكهم الحنين الى امصار مهجورة، وارامل أمضهّن الامل بعودة محاربين اشداء يرممون احزان السنين الطويلة. كان الأمير يئنُّ تحت احاسيس مجهولة تتنازعه مثل نوبات قلق غامضة، وقد نبتت اعشاب سامة بين فخذيه واصابع قدميه وإبطيه، وغارت السلاسل والزرود في عظام صدره ورسغيه، وبدا وكأنه يتوج السلالة المقدسة بعنف نظراته، وقسوة جبهته البارزة، وجواره سيفه وقد جرد عن غمده، وبانت علىٰ نصله قطرات دم يابسة. تلفت حولي، يميناً وشمالاً، فوجدتني في دائرة من هياكل غاضبة تحدّق اليّ بفضول، لم أشعر الاّ بالعيون تخترق جسدي، والسلاسل تقيدني، والجميع يندفعون اليّ من جميع الاتجاهات، ولم أملك غير أن أشدّ بقوة علىٰ شعلتي، متيقناً إنني لاأملك سواها، شعلة وهاجه تنير دربي، وربما أفلح بها ان اغادر اقبية الماضي. كنا نقف وحيدين، صحبة هياكل تحدق الينا، كأننا داهمنا عزلتها الابدية ونحن نطوي الدهور والعصور. وتجاوبت شعل النار، فازداد توهج الضوء كأن ليس ثمة ليل أو ظلام، رأيته يترنح تحت احزان طفت علىٰ محياه، كأنه اقترف إثماً، كان يتأملني، كأنني إمتلكت سراً خاصاً به، كسر ذهوله، وقال، أظن انّ الفجر في سبيله لأن يطل الا نعود؟ كنت مأخوذاً بسؤال ينسج نفسه في رأسي، أينَ انت من هؤلاء، حزيناً وغاضباً ومرتجفاً نظر اليّ، وكأنّ كل ما شاهدناه لم يشبع مسامات الفضول التي اثارها السؤال، أنا، لي هذه القيود الخالدة بين أنثيل الامير، قيود تنتظرني منذ قرون طويلة، بشئٍ لم أفهمه، وهو يخطو باتجاه البوابة الحجرية التي اصبحت قربنا، قطعنا الخطوات الثلاث عشرة بصمت، وبلغنا البوابة التي تفضي الىٰ سلّم يقودنا الىٰ الاعلىٰ، هممت بان أضع رجلي علىٰ الطبقة الاولىٰ للسم، فتسلل اليّ صوت خلل بوابة خشب مجاورة، أنين بشري يتصاعد حزيناً مثل صوت ربابة جريحة، وذهلت واقفاً فقال مؤشراً الى البوابة، دعنا من كل هذا، فانت ستكون راوية السلالة، انت من سيخلفني، ولاشأن لك بالرعية، قلت: كيف؟ إطمئن تحتنا ديماس الاحزان الذي إبتكره الأمير، ليس فيه غير خمسين الفاً، أمضينا ليلاً للتعرف الىٰ السلالة، فلا شأن لنا بغيرها، ان ذلك يتطلب قروناً، هيا، وبدأنا نرتقي درجات الصخر، والانين المعذب يلاحقني، قلت، الا نطفئُ السنة اللهب، فقد تمتد، وتأتي على كل شئٍ؟ اطمئن، قال، وهو يمديديه فيمسك يُمناي، وحرارة يديه البشريتين تتسرب الىٰ جسدي، حرارة يدين تلتقيان بيدي أول مرة، لاتخف، ليس ثمة ما يخشىٰ عليه، فما رأيت سوىٰ أوهام لاتحترق، إنّ الرائحة المتوطنة كفيلة باطفاء اية نار، وخنق أي ضوء. فأوقف تشابك الاسئلة المحيّرة في رأسك، كنت أود ان التفت والقي نظرة أخيرة الى طوق السلالة، وحلقتها المتصلة المغلقة، لكنَّهُ شدّ علىٰ رسغي، وبدّد رغبتي الاخيرة، وواصلنا إرتقاء السلم، فوجدنا نفسينا في حجرة صغيرة، ملطت جدرانها بكلس رديّ، أوقفني وقال سأطلعك علىٰ السرّ الاخير، اليك صاحب الانين المخيف الذي يقرع الاسماع أنّىٰ تكون وحيث تكون، قلت: من؟ فاندفعت من زاوية مظلمة هيأة رجل عارٍ، كأنه إنبثق من صلب الصخور، شدت ذراعاه الىٰ صدره، ورنا الينا بعينين غائمتين، كأن لاأمل امامهما، قال، هذ من أربك السلالة، وبأنينه ادمىٰ تاريخها، وهو من أوقد في الرعية السنة الخبل والجنون والتمرد، الشاعلي الذي اشاعت الرعية إنه يمتلك المعرفة، قيدته هنا، وأبطلت سحر عينيه الضالتين، وشتتُّ قواه، وادخلته مع الرعية في مارثون، وبسببه تتورم احزاني، ولاسبيل الاّ الابقاء عليه كما هو، قلت القي نظرة اليه، قال لابأس، ولكن حذار من العدوىٰ ياراوية الاوهام. اقتربت الىٰ الشاعلي كان نحيلاً ضامراً، كأنه قدم من عصور أخرىٰ، اندفعت اضلاعهُ، وقد حفرت على جسده كوياً بالنار أسماء السلالة من أنثيل الىٰ الامير، حاولت ان اضاعف الضوء، بانارة شعلته، لكنني وجدت ان زيتها قد نضب، أو افرغ من طاسه، لكنّ جبهته بانت متلألئة، فياضة بالنور، جهدت ان اتبين مصدر الضوء بين عينيه لكنني لم أفلح، وظلت عيناه مزروعتين باتجاهنا، كأننا قدمنا من ارض خراب لاسبيل الى إصلاحها. بدت لي سلاسله رقيقة ولينة، وكأنه يمتلك قوة تفكيكها وقتما يريد، خُيل لي انه يهمس لي وحدي، قائلاً «عد». فشعرت انّ شعلتي تنطفئ، وتتحول الىٰ سوط، قال هيا لاسبيل الى الانتظار، فقد يداهمنا الضوء وبدأنا من جديد نصعد سلالم الحجر، بقينا ندور صعوداً الىٰ باحة الصرح، لكننا، كنا نفترع متاهات لاتقودنا الاّ الىٰ سلالم أخرىٰ، سلالم تقودنا الىٰ الاعلىٰ، واخرىٰ تفضي بنا الىٰ الاسفل، ونحن ندور حول قبو السلالة ديماس الاحزان.

شباط ـ آذار ١٩٨٩

مشكلة الموت في الفكر الاسلامي

بقلم الدكتور احسان عباس



يشير الادب الجاهلي الى ان عرب الجاهلية كانوا قد اتخذوا نحو الموت نظرة رواقية تقوم على الصبر والرضى والتضحية دون تأفف ؛ وان مقياس القوة كان قد وضح لهم الفرق الواسع بين الانسان والدهر . ولما كانوا يعتقدون ان القوة هي الحكم الاوحد في كل صراع ، سهل عليهم ان يتقبلوا ضعف الانسان والحيوان ازاء الدهر ، فذهبوا يتعزون عن الفناء بمصير الحيوان القوي ، كالاسد والثور وحمار الوحش .

وهذا الموقف من الموت يفسر لنا حقيقتين من حياة الجاهلية : اما الحقيقة الاولى فهي تجمع القوى التي ترمز لها الآلهة المتعددة في قوة واحدة قادرة على الافناء سموها الدهر . فعرفهم الاسلام مبلغ العجز في هذه القوة لانها لا تستطيع الاحياء ابتداء ، ولا الاحياء بعد الافناء . واما الحقيقة الثانية فهي ان فلسفة الموت عند الجاهليين تدل على مدى رقيهم الفكري والنفسي ومفارقتهم للبدائية . وهو رقي فكري ونفسي طرح قوة الخيال الواهم والتزم حدود المادة ، وعاش مقيدا بجفاف النظرة المحدودة وسجنها الضيق . وربما كان ذلك الرقي وليد المنطق الطبيعي للعلاقة القائمة بين الانسان والارض ــ ذلك المنطق الذي يرمز اليه قول امرىء القيس :

الى عرق الثرى وشجت عروقي وهذا الموت يسلبني شبابي

وربما كان وليد العاطفة البحتة التي ترى في الحياة الدنيوية جنة يعقبها العدم المطلق . ومهما تكن الطريق التي اوصلت الجاهليين الى ذلك الرقي ؛ ، فلا شك انهم في تلك المنزلة العقلية والنفسية ابتعدوا كثيرا عن النظرة البدائية حين راوا ان الموت حقيقة كبرى . اما في نظر البدائي فالموت حقيقة عارضة تحتاج الى برهان . والبدائي ينكر احتمال الموت ولا يدور في خلده ان الانسان حيوان قابل للموت بطبيعة تركيبه . ولو رجعنا الى اقدم الوثائق من تاريخ مصر لوجدنا انكارا تاما للموت حتى ان لفظة « الموت » لا ترد في نصوص الاهرام الا سلبا او حين تطلق على عدو ، لان المصري ابى منذ البداية ان يؤمن بانه يموت . اما الجاهلي فقد ابتعد كثيرا عن هذا التفكير واستغنى عن اسطورة تنشر له استمرار الحياة بعد الموت ، وكان قد سعى ــ كأخيه البابلي ــ الى نيل الخلود على هذه الارض ، فلما اثبتت له اسطورة « لقمان والنسور » ان لا خلود ، اكتفى باليأس واستسلم للامر الواقع وربى في مثله العليا مبادىء الصبر والشجاعة والتضحية حتى أصبح لا يحسب حسابا كثيرا لما وراء الفناء . ونكاد نلمح انه بقوة هذه المبادىء لم يعد يهتم كثيرا بالقوى غير المنظورة ــ باستثناء الدهر ــ فالغول تعجز عن ان تقتل تأبط شرا ، في الاسطورة ، والجن تستطير عمرا ابن اخت جذيمة ولكنها لا تقتله . وليس معنى هذا ان الجاهلي لم يعد يخاف الغيلان والجن والقوى الشريرة وانما اخذ يقيس كل قوة خفية بالدهر فيجدها أضعف منه .

ومن ثم كانت فلسفة الشعر الجاهلي ، اعني اعمق ما يشخص النفسية الجاهلية ، هي الصراع بين الانسان والدهر ، وما يبديه الانسان من شجاعة في تلك الخصومة ، وهو على يقين بما ينتظره من مصير . ان ايمان الانسان بان الهزيمة قد كتبت عليه لم يحرمه الشعور بالقوة ــ القوة على الحياة ــ وفي ظلها نظم الشعراء الجاهليون اروع اشعارهم في اللذة وحب الحياة وحب الطبيعة ومزجوها بأسى عميق على « الكنز » الذي ينقص من ايديهم كل ليلة [ارى العيش كنزا ناقصا كل ليلة . . .]

وكانت اشد اشعارهم أسى حين يحسون ان « القوة على الحياة » لم تعد من نصيبهم وان الهرم قد اغتال تلك القوة ليسلم اصحابها الى الفناء . ولم يقصر الجاهليون تعزيهم على موت الحيوان القوي ، بل ازدادوا ايمانا بقوة الموت حين نظروا الى فناء الانسان القوي ايضا ، مثل :

اهل الخورنق والسدير وبارق والقصر ذي الشرفات من سنداد

وكانت القوة لديهم مرادفة للفضل ، فلما اسلموا اصبحوا يتعزون بموت الانسان الفاضل ــ لا القوي ــ .

وهناك شيء واحد يتصل بالبدائية المحضة في عقيدة الموت عند الجاهليين وذلك هو شعائر النوح العنيفة القاسية التي كانوا يؤدونها للميت . ولا شك في ان هذه الشعائر ــ وان احتفظت بطابعها البدائي ــ فانها كانت تمثل معاني

جديدة راقية ، في نفوسهم — تمثل موقف الوداع للقوة او الرجولة التي لن تعود ، وتصور قيمة الاستحقاق :

اذا مت فانعيني بما انا اهله

اما الذي يموت دون ان تعلن حقيقة موته بمثل هذه الشعائر فهو انسان مغمور ، ليس له خالات وعمات يذرين عليه الدموع . ولذلك لم يفهم الجاهلي لم يحرم الإسلام هذه الشعائر فهما عميقا ، وبقي العرب يمارسونها في كل عصر مغالين او مقتصدين لانهم ظلوا ، في انفسهم يعترفون بمقياس القوة داخلا متلبسا بمقياس الفضل كما ظل الشعراء — في العهود الاسلامية — يقرنون صراع الانسان بفكرة «الدهر» .

★★★

فلما غرس الاسلام في نفوس العرب فكرة الحياة بعد الموت ، انتقل الخوف الحقيقي من الموت نفسه الى خوف مما بعده ، وعلى مر الزمن ، مال الاتقياء الى جانب الخوف اكثر من ميلهم الى جانب الرجاء ، وكان الزهاد في العصر الاموي وما بعده يسمون خوفهم هذا خوفا من الموت نفسه او خوفا من النار ، دون ان يفرقوا بينهما . واتصل ذلك الخوف في حياتهم بالحزن الدائم والبكاء الكثير ، وكان بعضهم اذا شيع جنازة احتجب في بيته اياما ، وكان الحسن البصري يقول : فضح الموت الدنيا فلم يترك لذي لب فرحا ؛ وعمل هؤلاء الزهاد على تخويف الناس من الموت وتنفيرهم من امور النواح ، ومن الامور التي تلفت النظر تشددهم في هذه الناحية ، وكثرة الحاحهم عليها . وقد مشى الزهد الاسلامي على مبدأ التخويف الى النهاية ، وكان اصحابه يعتقدون ان خير طريقة لبناء الخلق القويم مداومة التذكر للموت وزيارة المقابر فان فيها تذكرة للغافل وعبرة للمتامل . ومن الغريب ان تكون المقابر في العصر الاموي مكانا لاستثارة الخوف من الموت مع ان الباب كان مفتوحا على مصراعيه لمن شاء ان يواجه الموت عيانا في سبيل الدين . غير ان النفس الانسانية تركن الى التفلسف حول الموت اكثر من ركونها الى الموت نفسه ، وتلك الفلسفة دينية كانت او شعورية او عقلية لا تعدو ان تكون نوعا من التعزية للنفس . ولذلك لتجد عمر ابن حطان شاعر الزهد الاول في العصر الاموي كثير الذكر للموت ، وهو يدين بالقعود عن القتال ، وتسمعه يتمنى ان يلحق بمرداس، امام الخوارج ، ثم يفر هاربا من وجه السلطان حذر السيف . ومع ذلك فالحقيقة التي لا نرتاب فيها هي ان عمرانا كان عميق الخوف من الموت ، ومن هذا الخوف العميق اهتدى الى حقيقة ادهش باهتدائه اليها معاصريه ، على بساطتها ، — اهتدى الى ان الموت نفسه سيموت :

وكل شيء امام الموت متضع والموت فان اذا ما ناله الاجل

والى مثل هذه الحقيقة تنبه الشاعر الانجليزي دن في قصيدة له عن الموت ختمها بقوله « ايها الموت انك ميت لا محالة » . غير ان اللفتة التي اثارها عمران لم تترك اثرا عميقا في النفوس الا حين تجسدت في ثوب اسطورة واخذ القصاص يحكون ان الموت يبعث يوم القيامة في صورة حيوان ، ثم يأمر الله به فيموت .

ان الايمان بموت الموت نفسه كان ملاذا جميلا لنفس عمران ، ولكن غيره من الناس كانوا يتغلبون على المشكلة في نفوسهم بانواع اخرى من الاطمئنان . فنسمع من بعضهم انه « يحب الموت » ، وهذا نادر واكثر ما يرد على السنة الزهاد . ونرى آخرين يطمئنون الى الرجاء في رحمة الله . وفريقا ثالثا يطلب الموت طلبا حثيثا ، يكاد يصور لنا ان الموت لم يعد مشكلة في حياتهم . وبعضهم كان يطمئن الاطمئنان البدوي القديم الى ان هذه هي سنة الوجود التي جرت على الآباء والاجداد :

اعاذل قد فكرت في الدهر ما كفى ونظرت في اعقاب حق وباطل
فايقن قلبي انني تابع ابي وغائلتي غول القرون الاوائل

وقد ظل التيار الزهدي يلون الفكر الاسلامي في نظرته الى الموت على مر العصور ، حتى اذا وصلنا الى الغزالي وجدنا الافكار الزهدية حول الموت قد تمحصت وتبلورت . فذكر الموت والخوف منه لا يزالان هما العامل الضروري في التربية النفسية ، دون ان يطمح الانسان لمعرفة حقيقة الموت ، فهذا شيء لا يتاتى الا بمعرفة حقيقة الروح، ولم يؤذن للرسول ان يتكلم فيها . ومما يلفت النظر في حديث الغزالي عن الموت تسميته له بانه « زمانة مطلقة » في الاعضاء كلها ، واقراره ان للموت الما ، وان الالم يصيب نفس الروح ، وهذا راي شذ فيه الغزالي عن الراي الفلسفي العام ، كما سنرى بعد قليل . ويقول الغزالي : ان الموت سلب للانسان مما كان يملك فاذا لم يكن يملك في الدنيا كثيرا هان عليه فراقها ، ومن هذا الراي ينفذ الغزالي الى القول بضرورة الزهد . ويرى الغزالي ايضا ان الموت يكشف للانسان ما لم يكن مكشوفا له في الحياة ؛ ومن الحقائق الكبرى التي تمثلت في التيار الزهدي ذلك الترحيب بموت الفجاة حتى لقد اورد الزهاد فيه الحديث « موت الفجاة راحة للمؤمن واسف على الفاجر » . وهذا يذكر بتلك النتيجة التي استقراها ثيودور سبنسر في كتابه « الموت والتراجيديا في عهد اليصابات » فقد توصل هذا المؤلف الى ان المرء في العصور الوسطى كان يخاف موت الفجاة لانه يعجله عن التوبة ، بينا اخذ بعض الروائيين في عصر النهضة يتجه الى تفضيل الموت السريع المفاجىء . والفرق واضح بين النظرة الاسلامية والمسيحية ، اذا تذكرنا ان التوبة عند المسلم غير مقترنة بشعائر معينة . وليس بغريب ان يتجه الزهد الاسلامي الى تمجيد موت الفجأ ليدل على ان الزاهد مستعد لتلقي الموت في كل حين ، لانه دائم التفكير فيه والتردد له .

ولم يتفق كل المتصوفة مع الغزالي في ضرورة الخوف من الموت ، بل نجد ابن عربي مثلا يرى ان عدم الخوف من الموت امر واجب ، لان الموت تفريق لا اعدام فهو لا يصيب منا الا صورنا المحسوسة — اي الاجسام — فان فنيت الاجسام بقينا في صورنا العقلية . وعلى هذا الاساس يرى ابن عربي ان الخالق يسوي للانسان مركبا (جسما) من جنس دار البقاء ، لا يمكن ان يصيب اجزاءه تفريق . ولما تغلب ابن عربي عقليا على فكرة الخوف من الموت تغلب ايضا على الخوف من العذاب حين استنتج ان نار جهنم ستنطفىء ويكون نعيم اهلها مماثلا لما وجده ابراهيم حين القي في النـــار .

★★★

ولقد جرت الفلسفة الاسلامية العقلية على نقيض نظرة الزهاد في ضرورة الخوف من الموت ، فعالج الفلاسفـــة الاسلاميون هذه المشكلة في حديثهم عن فلسفة الاخلاق عامة ، محاولين ان يصفوا الدواء الصحيح للتغلب عـــلى الخوف من الموت ومعنى ذلك ان الفكر الاسلامي عامـــة وقف من المشكلة موقفين مختلفين : موقف الزهاد الذيـن يرون الخوف من الموت اساسا في التربية الخلقية ؛ وموقف الفلاسفة الذين يرون التغلب على ذلك الخوف وسيـــلة لتهذيب الاخلاق . ولا بد ان نذكر ان علاج الخوف مـن الموت تابع دائما للاصول الفلسفية عند كل فيلسوف على حدة . فالرازي الطبيب يعتمد فكرة اللذة والالم مقياسـا للمفاضلة بين الحياة والموت . وتعريف اللذة عنده انها عدم الالم ، ولذلك توصل الى القول بان الموت اصلح للانسان من الحياة ، لان حالة الموت خالية من الالم ؛ وما كان خاليا من الالم اصلح مما احتوى الما ولذة معا . وهذا البرهان النظري ينسجم مع عقيدة من لا يؤمن بحياة اخرى بعد الموت ، فاذا كانت هناك حياة ثانية فلا مجال لاستشعار اي خوف من الموت ، اذا كان الانسان خيرا فاضلا ناهضا بما فرضته عليه الشريعة . وتبقى بعد ذلك حالة واحدة هي حالة من يؤمن بحياة ثانية ولكنه شاك ، ومثل هذا — في راي الرازي — معرض للرحمة لان « الله اولى بالصفح عنه والغفران له » . وهذه الآراء هدف لكثير من الاعتراضات وفي اول مـــا يعترض عليه تعريف اللذة بانها انعدام الالم . ومن اقوى الاعتراضات : كيف عرف الرازي ان حال الموت ليس فيهـا الم ؟ واجاب هو على ذلك بقوله : ان هذه المعاني متوهمـة متصورة . وقد اخذ كل من مسكويه وابن حزم بهـــذا الراي فقررا ان الموت لا الم فيه ، وحاولا اثباته بالبرهــان . ومن الامور التي يعترض عليها في كلام الرازي وضعه الشاك في نطاق الرحمة ، فهو امر لا يثبت للمحاكمة المنطقية . ومن الغريب ان الرازي الذي كان يؤمن بتناسخ الارواح لم يستغل اعتقاده هذا في تفسير مشكلة الموت ، والتغلب على الخوف منه .

ولاخوان الصفا رسالة في ماهية الحياة والموت قامت على فكرة واحدة هي « ان موت الجسد ولادة للنفس » ؛ وقد سلم اخوان الصفا بان الاحياء جميعا يكرهون الموت ويحبون الحياة ولكنهم راوا في الموت حكمة رفيعة لانـه الضمان الوحيد لعودة النفس الى ربها ، بل قالوا انه منـة من الله لانه « سبب لحياة الابد » . واتخذوا في هـــذه الرسالة جانب التصوير والتمثيل : فحينا مثلوا الجسد بالسفينة والنفس بالملاح والاعمال الصالحة بالبضاعة وحينا آخر شبهوا الدنيا بالميدان والاجساد بالخيـــل والنفوس السابقة الى الخيرات بالفرسان ، وكانت نظرتهم الى الموت مزيجا من الدين والشعر والفلسفة القديمة .

وفي القرن الرابع الهجري اتسع مجال المشكـــلة فشغلت حيزا كبيرا في الحياة الفكرية عند المسلمين اذ تصدى لها المشتغلون بالفلسفة والاخلاقيون كما تعمقها الشعراء وداروا حولها . وفي المقابسة الثامنة من كتاب « المقابسات » للتوحيدي حديث عن ان الاسباب التي هي مادة الحياة في وزن الاسباب التي هي علة الموت ، ولكـن اضطراب هذه المقابسة يجعل الاهتداء الى حقيقة الراي فيها امرا عسيرا ؛ اما في المقابسة الثامنة والخمسين فيقول ابو سليمان المنطقي « نحن نساق بالطبيعة الى الموت ، ونساق بالعقل الى الحياة » ومن هنا يتحتم على الانســان ان يوفق بين هاتين القوتين فيخضع للضرورة مستسلمـــا راضيا بحكم الهيولى ويحترم بالثانية اي العقل .

ومن اقرب الامور التي تمخضت عنها الحياة الفكرية في ذلك القرن موقف مسكويه ، ففي الهوامل والشوامل نجده يعالج مشكلة الخوف من الموت بغير الـــذي ارتآه لمعالجتها في كتابه « تهذيب الاخلاق » — في الاول يـرى الموت نسبيا ويذم العدم ويصفه بالخسة ، ويقرر ان النفور منه واجب ، والموت عدم فالنفور منه ضروري مستلزم . ثم يستدرك على هذا بأن الموت قد يفضي الى حال سرمدية وعندئذ يكون كالدواء المر ، اي انه مفيد ولكنه كريه ، ثم يقول ان تقبل الانسان للموت يعتمد على استعداده وعمله ، فان كان مستعدا كالهنود الحمر والخوارج لم يجزع منه . على ان لمسكويه عهدا يشبه ان يكون منهجا لحياته وسلوكه ، وفي هذا العهد نجده قد نذر « ان يترك الخوف من الموت والفقر بعمل ما ينبغي » . وما قاله في هذا العهد هـــو المحور الذي تدور حوله نظرية في كتاب تهذيب الاخلاق . ففي هذا الكتاب صرح — دون تردد — بان الخوف من الموت داء لا بد من علاجه ، وحصر اسبابه فيما يلي :

(١) جهل الناس بحقيقة الموت ، بينما الموت — كما رآه اخوان الصفا — ولادة للنفس التي تطلب السعادة التامة .

(٢) جهلهم اين تصير النفوس بعد الموت ، وهذا خوف من الجهل لا خوف من الموت ، وبزوال الجهل يزول ، ولا سبيل الى ذلك الا بطلب الحكمة ، فيها يتوصل الانســـان

الى ادراك حده « الانسان حي ناطق ميت » ــ وتمام الحد بكلمة ميت يجعل الانسان العاقل يطلب كل ما يتممه ، اي يطلب الموت .

(٣) ظن بعض الناس ان في الموت الما ولكن الالم لا يكون الا للحي والحياة لا تكون الا بوجود النفس فاذا فارقت الجسد فلا الم (هذا هو البرهان الذي اورده ابن حزم ايضا يثبت ان الموت لا الم له) .

(٤) خوف العقاب ، وهذا ليس خوفا من الموت ، وفي هذا الموطن نرى كيف ميز مسكويه بين نوعين من الخوف ، خلط بينهما الزهاد من قبل . ويرى مسكويه ان من خاف عقوبة ، وجب عليه ان يحترس من الذنوب ، ولا دواء هنا الا طلب الحكمة .

(٥) الحزن على ما يخلف في الدنيا من ملذات واهل وولد ، وليعلم من يحزن على ما يخلفه ا نالانسان كائن ، والكائن فاسد ، فاذا احب ان لا يفسد ، وقع في تناقض .

واذا توقفنا قليلا للمقارنة بين موقف مسكويه اولا وموقفه اخيرا من مشكلة الموت ، فانا نجده قد خضع للتطور في نظرته الفلسفية .

★★★

ولقد توصل مسكويه الى نقض الحزن على ما تخلف في الدنيا حين قال : « ولو لم يمت اسلافنا وآباؤنا لم ينته الوجود الينا ولو جاز ان يبقى الانسان لبقي من تقدمنا ولو بقي من تقدمنا من الناس على ما هم عليه من التناسل ولم يموتوا لما وسعتهم الارض » . وهذه العبارة ــ بكامل نصها ــ توصلنا الى المتنبي الذي كانما ترجمها شعرا بقوله :

سبقنا الى الدنيا فلو عاش اهلها ... منعنا بها من جيئة وذهوب
تملكها الآتي تملك سالب ... وفارقها الماضي فراق سليب
ولا فضل فيها للشجاعة والندى ... وصبر الفتى لولا بقاء شعوب

وقد تأثر المتنبي في نظرته الى مشكلة الموت بالنظريات الفلسفية المختلفة ، وحاول بعضهم ان يستنتج ميله الى التناسخ من قوله :

تمتع من سهاد او رقاد ... ولا تأمل كرى تحت الرجام
فان لثالث الحالين معنى ... سوى معنى انتباهك والمنام

وهذا افتراض محض لان ثالث الحالين ــ وهو الموت ــ ذو معنى لم يكشف عنه المتنبي ، ولا ريب ان المتنبي بما اوتي من بصيرة شعرية كان من ادق من تناولوا مشكلة الموت ، ومن اطرف آرائه فيه انه شيء ضروري ، لا لانه ولادة للنفس كما راى اخوان الصفا ، وانما لانه هو مقياس الفضائل في الحياة ، فلولاه ما كانت هناك قيمة للشجاعة والكرم والنجدة والعفة .

والكلام عن المتنبي يؤدي دائما للتحدث عن المعري ، فقد تأثر ابو العلاء خطى المتنبي في بعض فلسفته المتعلقة بمشكلة الموت . فجعل الموت مقياسا للفضائل في قوله :

ان المنايا ارتنا حجة شرحت ... فضل العطايا لبخال واجواد

والفرق بين الشاعرين ان المتنبي اميل الى التأثر بمسكويه بينما مال ابو العلاء الى وجهة اخوان الصفا . ويتجه مسكويه بفلسفته الاخلاقية اتجاها اجتماعيا ، اما اخوان الصفا فنظرتهم الاخلاقية قائمة على الزهد . وهي النظرة التي تضم فلسفة ابي العلاء في الموت ، وليس قوله :

خلق الناس للبقاء فضلت ... امة يحسبونهم للنفاد

الا ترجمة شعرية لعبارة مماثلة وردت في رسائل اخوان الصفا وقد اخذ ابو العلاء بالنظرة الزهدية التي ترى الموت أكبر دليل على عجز الانسان ، وضعفه ، وانه يجب ان يطأمن من خيلائه ويعرف قدر نفسه ، كما اخذ من الموت عبرة دلته على تفاهة القيم في الحياة وضرورة الزهد فيها . والحق ان نظرة ابي العلاء للموت تجمع مؤثرات من نواحي متعددة : ففيها نلمح الجمع بين الموت والخطيئة كما في النظرة المسيحية وذلك في قوله :

دع آدما لا شفاه الله من هبل ... يبكي على نجله المقتول هابيلا
ففي عقاب الذي ابداه من خطأ ... ظلنا نمارس من سقم عقابيلا

وفيها نظرة اخوان الصفا الى ان الموت ولادة تخلص الانسان من اسر الجسد ، ومن ذلك قوله :

متى الق من بعد المنية اسرتي ... اخبرهم اني خلصت من الاسر

ونجد في فلسفته ايضا لمحات من اثر الرازي :

ولا الوم اخا الالحاد بل رجلا ... يخشى السعير وما ينفك في سعر

وفي شعره ترجمة للحديث « لو تعلم البهائم من الموت ما يعلم ابن آدم ما اكلتم منها سمينا » وذلك قوله :

هل تعلم الطير الغوادي علمنا ... ام لا يصح لمثلها افكار
لو انها شعرت بما هو كائن ... لم تتخذ لفراخها الاوكار

وقد عبر عن ان الموت راحة للجسم ، ورجعة للروح في قوله :

وروح الفتى اشبهت طائرا ... اطير فما عاد لما نفر
هنيئا لجسمي اذا ما استقر ... وصار لعنصره في العفر
ولست ابالي اذا ما بليت ... من وطىء القبر او من حفر

وهو يمزج بين المثل الاعلى الجاهلي والمثل الاعلى الاسلامي ، فيتعزى بموت الحيوان القوي ، ويدرك حقيقة الموت في فناء الرجل الصالح ، وهو ايضا كالزهاد ، يتصور الموت مفاجئا ، ولكنه لا يرحب كثيرا به .

هذه هي الخطوط العامة للمشكلة ، لا من حيث رجعها في الادب وصداها في نفسية الجماعات ، بل من حيث هي مشكلة ذات مقام محدود في تاريخ الفكر الاسلامي .

كلية الخرطوم الجامعية ... احسان عباس

مصادر البحث : (فيما عدا الدواوين الشعرية)
١ ــ رسائل فلسفية لابي بكر محمد بن زكريا الرازي .
٢ ــ احياء علوم الدين للغزالي ــ ٣ ــ نصوص الحكم لابن عربي
٤ ــ رسالة في هل للموت الم ام لا ــ لابن حزم الاندلسي
٥ ــ الهوامل والشوامل للتوحيدي ومسكويه ــ ٦ ــ المقابسات للتوحيدي ــ ٧ ــ رسائل اخوان الصفا ــ ٨ ــ تهذيب الاخلاق لمسكويه .

اسما لجبل لبنان حينذاك (وفي ص ٥٣ ورد ذكر جبال الدروز على اعتبار انها جبال لبنان) . فلو قيل : ثورة جبل حوران او ثورة الدروز في جبل حوران ، لكانت الدلالة اصح في الكلمتين كلتيهما .

٤ ـ البقاع ارض لبنانية : جاء في الكتاب « ان البقاع ارض لبنانية » وملك المشايخ الجنبلاطية . اما كيف صار ذلك السهل ارضا لبنانية ، وكيف تملكه المشايخ الجنبلاطية ، في اي زمن ، والى اي حد ، فلا ذكر له في الكتاب .

ان قرى البقاع شرقي الليطاني وغربيه ، من جسر عنجر الى جسر برغز ، حولها والي الشام الى عهدة الشيخ علي جنبلاط مقابل عمل كبير قام به الشيخ نحو الوالي . وقد ظلت تحت تصرف الشيخ علي متوارثة في اعقابه (٦) حتى وفاة سعيد بك جنبلاط سنة ١٨٦٠ . ولم يشأ الشيخ علي ان يستقل بهذه الغنيمة ، بل اراد ان تشاركه فيها العشائر الدرزية التي جعلت تتوافد عليه للتهنئة بما تم له . فقدم قريتي جبجنين وكامد لآل عماد ، وقريتي عيثه وسوامة جبجنين لآل نكد ، وقرية غزة لآل ابي علوان ، وقرية الاخضر لآل العيد ، وقرية قب الياس لال عطاالله، وقريتي قبر عباس والمنصورة لآل تلحوق . وبقي في حوزته سائر قرى السهل وهي خمس وعشرون . ولهذا تفاصيل يجدها القاريء في كتاب « الحركات في لبنان » ص ٨١ وما بعدها .

٥ ـ جباية المال لشيخي العقل .

جاء في الصفحة ١٢ ان الامير بشيرا ارضى رجال الدين في لبنـان ... فجبى لشيخي العقل مالا خاصا قدمه لهما وجمعه من جميع رعاياه الدروز والنصارى على السواء . مستندا في ما ورده الى المحفوظات اللبنانية في المتحف الوطني . انه لم يعين المحفوظة التي تنص على جباية ذلك المال الذي لا عهد للناس بجباية مثله .

اما وقد ذكر مشيخة العقل فقد كان حريا به الا يكتفي بذكرها في ايام محنتها ، حين عبث الامير بها فاضعفها بقسمتها مشيختين بعد ان كانت موحدة في شيخ واحد ، وباخضاعها لافاعيل الحزبية والغرضيـة ، بعد ان كانت فوق هذه الاعتبارات الزمنية . ليته ذكر الشيخ الذي كان الامير يبالغ في توقيره ويقدمه في قصره على كل رئيس ديني بلبنان ، حتى اذا لقيه في طريقه اتفاقا كان الامير يترجل ويتقدم فيقبل يده .

كان حريا بالدكتور رستم ان يذكر المشيخة ـ على الاقل ـ كما ذكرها هنري غيز (٧) قنصل فرنسا ببيروت في ذلك العهد .

٦ ـ تصويبات مطبعية ولغوية

الصفحة	خطا	صواب
٥	بتدين وعماطور	بعقلين وعماطور
٧	اسرة بني حسن	أسرة بني ابي حسن
٩	الفحيلة والسلوط	الفحيلية والسلوط
١٠	ابو زيد الهلال	ابوزيد الهلالي(نسبة الىبني هلال)
٧و١١	يوقي	يوقى (بالبناء للمجهول)
١٥	اتصلا ببعضهما	اتصل احدهما بالآخر
٢٣	احتشد بعضا من الشبان	حشد بعضا من الشبان .
٢٨	ُجماح (بضم الجاء)	جِماح (بكسر الجاء)
٢٩	ضمر السوء ـ نصح اليه	اضمر السوء ـ نصحه او نصح له.
٣٩	تليا	تلوًا (بفتح الواو)
٤٠	اذا اقتفى الامر لذلك	اذا اقتضى الامر ذلك .
٦١	نزل وجهائها	نزل وجهاؤها .
١٠٢	اجلاء امرين	جلاء امرين
١٠٢	عيثنابوكلس وكورداغوفعوا	عيثناب وكلس وكورداغ وقعت
١٠٧	يولج ـ لاسيما بتنظيم البريد	يولي ـ لاسيما تنظيم البريد

على ان هذه التصويبات والملاحظات القليلة ، ان صحت ، فلا تكسف محاسن الكتاب الكثيرة ، ولا تمنع ان تظل للكتاب قيمته الكبيرة . ولا تعدم الحسناء ذاما .

عارف ابو شقرا

(٦) توفي الشيخ علي جنبلاط سنة ١٩٩٢ هـ ١٧٧٨م

Henri Geys. Tome 2 P. 70-71 ; Beyrouth et le Liban



مصادر الشعر الجاهلي

للدكتور ناصر الدين الاسـد

يحتل الشعر الجاهلي اسمى مكانة واعلى منزلة لانه نبع الفصاحة ، ولانه يمثل النفسية العربية في صفائها وصدقها وسموها ولانه يوضح حياة العرب الاجتماعية في حقبة غامضة من الزمن .

والشعر الجاهلي نتاج عصر يغلفه ضباب الغموض ، وتتكاثف في افقه سحب الشك ومن اجل هذا ثارت حوله مشكلات اصطدمت فيها الاراء واحتدم الجدل وظل كثير من قضاياه في ابهام دون ان يتصدى لها باحث، او يدرسها عالم حتى قيض الله لهذا الشعر الكاتب العربي البحاثة العالم الدكتور ناصر الدين الاسد ـ الذي تقدم بهذا البحث لجامعة القاهرة ، فنال به درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز ـ فأضاء الجوانبالمظلمة ، ونفض الغبار المتراكم على الزوايا المعتمة ، ووصل الى نتائج لم يصل لهـا باحث قبـله .

قدم الكاتب بين يدي بحثه تمهيدا تناول فيه طبيعة شبه جزيـرة العرب من حيث الارض والمناخ والسكان وقسم اهلها الى طوائف وتناول نظام القبيلة ووضح علاقة العصر الجاهلي بما قبله وما بعده واورد الآيات القرآنية التي تناولته . وخلص من التمهيد الى تقسيم بحثه الى خمسة ابواب يضم كل منها عدة فصول تحدث في الاول عن الكتابة في العصـر الجاهلي وفي الثاني عن كتابة الشعر الجاهلي وتدوينه وفي الثالث عـن الرواية والاستماع وفي الرابع عن الشك في الشعر الجاهلي وفي الخامس عن دواوين الشعر الجاهلي . وختم بحثه بثبت للمصادر والمراجع التي استقى منها مادته واربعة فهارس للاعلام والاماكن والكتب والشعر . ومن العسير علي في هذه الكلمة ان الخص ابواب الرسالة ، واسـجل اراء الكاتب حول كل مشكلة ولكني اختار ناحيتين وهما الكتابة في العـصـر الجاهلي ، وتدوين الشعر الجاهلي ، واترك قضية الشك في الشـعـر الجاهلي ليطلع عليها كل من في نفسه ريبة في هذا الشعر ، ويلمس جهد الكاتب في هذه المسألة بالذات والادلة التي اوردها ، والاسانيد التـي قدمها ، والكتب التي لخصها . لقد كان السائد عنـد دارسـي الادب الجاهلي ان العصر عصر امية وجهالة ليس بين اهله من يحسن القراءة ، او يعرف الكتابة ، ولكن الكاتب اثبت بما لايدع مجالا للشـك ان العرب كانوا يكتبون في جاهليتهم بالخط الذي عرفه المسلمون قبل بزوغ الاسلام بثلاثة قرون وان كان من الطبيعي الا يفهم من هذا انهم جميعا كانـوا يكتبون اذ يوجد في عصرنا الذي نعيش فيه من لا يكتب . ومن الادلة على

معرفتهم بالكتابة النقوش التي اكتشفت بالخط العربي فى القرن الثالث والرابع والخامس للميلاد . وقد صور الكاتب هذه النقوش ، وفصل الكلمات العربية التي تضمنتها . ومنها الرسائل التي بعث بها رسول الله صلى الله عليه وسلم الى المقوقس عظيم القبط فى مصر والى المنذر بن ساوى والى النجاشي فى الحبشة واثبت ايضا ان العرب فى العصر الجاهلي كانوا يعرفون النقط والشكل والاعجام . وساق الكاتب الادلة المتتابعة على شيوع الكتابة فى الجاهلية ووجود عدد من المسلمين. ومن ذلك ما ذكره البلاذري نقلا عن الواقدي انه « كان الكتاب فى الاوس والخزرج قليلا ، وكان بعض اليهود قد علم كتابة العربية وكان يعلم الصبيان بالمدينة فى الزمن الاول فجاء الاسلام وفى الاوس والخزرج عدة يكتبون » . وذكر الطبري انه « حين نزل خالد بن الوليد الانبار رآهم يكتبون العربية ويتعلمونها » . ومنها ما اورده المسعودي من ذكر اسماء الذين كتبوا لرسول الله صلى الله عليه وسلم وتقسيمهم الى فئات ، فئة تكتب ما يعرض من اموره وحوائجه وثانية تكتب العقود والمعاملات وثالثة تكتب اموال الصدقات .

ولم يكتف بعض العرب بمعرفة الكتابة العربية وحدها بل دفعته دوافع معيشية وفكرية الى تعلم الكتابة فى لغات اخرى غير العربية .

واوضح مثال على ذلك الشاعر الجاهلي عدي بن زيد العبادي الذي تعلم الخط العربي ثم الفارسي فصار افصح الناس واكتبهم بالعربية والفارسية ثم انتقل الى بلاد فارس فأصبح كاتبا بالعربية ومترجما فى ديوان كسرى وكذلك الشاعر لقيط بن يعمر الايادي الذي كان كاتبا بالعربية ويحسن الفارسية ومن اجل ذلك كان مترجما فى ديوان كسرى.

اما الامية التي وصف بها القرآن الكريم العرب فى جاهليتهم فى قوله تعالى « وقل للذين اوتو الكتاب والاميين أأسلمتم » وقوله « هو الذي بعث فى الاميين رسولا منهم » فهي الامية الدينية لا الكتابية ولا العلم. بمعنى انه لم يكن لهم قبل القرآن الكريم كتاب ديني ، وليسوا كأهل الكتاب والنصارى الذين كان لهم التوراة والانجيل . ومن الادلة التي ساقها الكاتب لتأييد رأيه ان القرآن الكريم قد وصف فريقا من اهل الكتاب بالامية فى قوله « ومنهم اميون لا يعلمون الكتاب الا اماني وان هم الا يظنون . فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عند الله ليشتروا به ثمنا قليلا . فويل لهم مما كتبت ايديهم وويل لهم مما يكسبون » . ومعرفة العرب بالكتابة تصل بنا الى تدوين الشعر الجاهلي .

وكتابة الشعر الجاهلي ذات ناحيتين . الاولى الناحية الضيقة التي لا تعدو مجرد التقييد والثانية الناحية الواسعة التي تعنى التدوين . وقد اورد الكاتب على الناحية الاولى طائفتين من الادلة احداهما عقلية ، والاخرى صريحة فى نصوص مباشرة ومن الاولى .

١ – ثبت ان القبائل فى العصر الجاهلي كانت تقيد عهودها ومواثيقها فمن الطبيعي ان تقيد شعر شعرائها . ونحن نعلم منزلة الشاعر فى العصر الجاهلي .

٢ – اذا كان الشعر الذي يسجل مفاخر قبيلة له قيمته عند الممدوحين فان له اعظم مكانة عند الشاعر نفسه الذي لا يتكسب بمدحه .

٣ – ليس من المعقول ان تظل القصيدة عند الشاعر حولا كاملا يجيل فيها نظرة وفكرة ويحور مع الفاظها دون ان تكون مقيدة امامه .

٤ – الشعر الجاهلي حافل بذكر الكتابة وصورها .

اما الطائفة الاخرى من الادلة فنكتفي بايراد واحد منها . فقد ورد ان النعمان بن المنذر ولى بعض الاعراب باب الحيرة مما يلي البرية فصاد الاعرابي ضبا فبعث به الى النعمان وكتب اليه :

جبى المال عمال الخراج وجبوتي
مقطعة الآذان صفر الشواكل

رعين الربا والبقل حتى كأنما
كساهن سلطان ثياب المراجل

اما تدوين الشعر الجاهلي فقد ربط الكاتب بينه وبين التدوين العام للعلوم باعتباره جزءا من كل فبدأ بتدوين الحديث والفقه واتبعهما بتدوين التفسير ثم وصل الى تدوين المغازي والسيرة . ففي كتاب المغازي كان الكتاب يعرضون لذكر العرب الجاهليين ويفصلون القول فى نسب الرسول الكريم واخبار مكة وقريش كما تشتمل هذه الكتب على كثير من الشعر الذي قاله الشعراء الجاهليون والمخضرمون وكذلك اعتمد المفسرون على الشعر الجاهلي وكلام لعرب فى تفسير الفاظ القرآن وفهم معانيه . وقد ذكر الكاتب عالمين من علماء الشعر الجاهلي وهما ابو عمرو بن العلاء المتوفي سنة ١٥٤ هـ وحماد الراوية المتوفي سنة ١٥٦ هـ. وقد انتهى الكاتب الى ان الشعر الجاهلي كان مدونا فى القرن الاول الهجري ، وان العلماء لرواة فى القرن الثاني قد وصلهم بعض هذه المدونات لان رواية الشعر الجاهلي قد تصلت من الجاهلية الى عصر التدوين العلمي فى القرن الثاني الهجري .

وعلى هذا النسق من تفصيل المسائل ، وتوضيح الجوانب ، وايراد الادلة ، وعرض الآراء ، ومناقشتها وترجيح رأي على آخر وذكر المقدمات وترتيب النتائج ، يمضي الكاتب فى كل الابواب عارضا تلك الحقائق العلمية فى اطار من الاسلوب المشرق والبيان الرصين الذي ينم عن ذوق اصيل ، وثقافة واسعة .

واول ما يقتضيني الانصاف ان اذكره تقدير الجهد المضني الذي بذله الكاتب وهو يغوص فى اعماق المراجع وبطون الكتب يستخرج منها ما يؤيد رأيه ، ويدعم حجته وقد اربت مصادر البحث ومراجعه على ١٢٠ بين مطبوع ومخطوط .

اما الامر الثاني فهو ان العمل الذي قام به الباحث اكبر من ان يقوم به شخص لصعوبة مسالكه ، ووعورة طرقه ، وعجيب ان تكون لدى الكاتب تلك القدرة على الصبر والجلد طيلة اربعة اعوام .

الامر الثالث . ان الكاتب قد صل الى نتائج علمية عبدت الطريق امام الكثير من الدارسين ومع ان هذه النتائج قد وصل اليها الكاتب عن طريق البحث والاستقصاء فهي اشبه بالاكتشافات .

الامر الرابع : ان الكاتب التزم منهجا علميا قويما جعله يدمغ الرأي بالرأي ، ويستقرىء الادلة ، ويتتبع النصوص ويرد على كاتب من كلمانه كما حدث وهو يناقش آراء ابن سلام .

الامر الخامس : ان الكاتب قد اضاء كل الجوانب المظلمة فى افق العصر الجاهلي ، ووضح كل النواحي الغامضة التي تكتنف الشعر الجاهلي . ولا يسع الناقد المخلص الا ان يقدر للكاتب عمله الجبار فى خدمة تراثنا العربي القديم الذي نعتز به ونباهى بروعته .

القاهرة **كامل السوافيري**

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 64
1 فبراير 2008

مصطلح السرقات الأدبية والتناص

بحث في أولية التنظير

رامي أبو شهاب

شكّل ظهور التناص في الدراسات النقدية الإنشائية الحديثة دعوة للنقاد العرب للبحث في أسبقية الوجود لهذا التنظير الجديد في التراث النقدي العربي، مما أعاد إلى الوجود قضية السرقات الأدبية، وفي الإطار بدأ حوار مقارن بينها وبين التناص. فهل هناك من وشائج حقيقية بين القضيتين؟

إن خصوصية هذه الدراسة تقوم على محاولة استنطاق القضية، من خلال أبرز النصوص الناطقة باسم هذين الموضوعين في قراءة مقارنة، تعمل على تظليل مساحات الخطاب النقدي القديم والحديث، وإيجاد اللغة المشتركة في المعالجة النصية.

- إن التساؤلات التي بدأ منها البحث، كيف يمكن لنا ربط هذين المصطلحين، مع أن الفارق الزمني بينهما شاسع جدًا؟، فمصطلح التناص بدأ بالظهور تقريبًا في الستينيات، بينما كان الحديث عن السرقات الأدبية منذ القرن الثالث الهجري كموضوع نقدي له حضور وبروز في الكتابات النقدية

العربية، مما يعني وعيًا أوليًا بقضية التأثر والتأثير بين النصوص، وقد حددها الدارسون العرب القدامى في مستويين، هما:

- سرقات المحدثين من القدامى.
- وسرقات المعاصرين من بعضهم.

يرى الدارسون أن انشغال العرب بهذه القضية، كان ينبع من مساحة ضيقة محدودة، تقوم على الانشغال بقضية الابتكار والخلق الشعري على غير أصل سابق، مما أوجد الإدانة الأخلاقية في سطو الشاعر على إبداع غيره[1]، ولكن صاحب هذا الرأي أغفل النظرة النقدية التي بنيت على أساسها السرقات، وهي العودة إلى النص، باعتباره البنية الحقيقية لهذا الموضوع، إذ سبق التطبيق التنظير، كما يقول عبدالعزيز حمودة[2]. وبناءً على ذلك فإن النقاد القدماء، كانوا يجدون في النص كتلة لغوية ودلالية دائمة التحول والتغير، مما أوجد قابلية تغير النص وحركته وإعادة تشكيله، وهذا لا يبتعد كثيرًا عن تنظير جماعة التناص الغربيين.

المصطلح في التراث العربي

جاء في لسان العرب تحت مادة سرق: «سرق الشيء سرقًا خفيًا، واسترق السمع أي استرقه سرًا، والاستراق: الختل سرًا كالذي يستمع، والكتبة يسترقون من بعض الحسابات، والسارق عند العرب من جاء مستترًا فأخذ ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب[3].

ووجدت تحت باب نصص: نصص النص رد الشيء، ونص الحديث ينصه نصًا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار: «ما رأيت أنص للحديث من الزهري، أي رفع له وأسند، النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها»[4]. ونلاحظ من خلال هذه المعاني، أنها ترتكز على بؤرة واحدة هي المرجعية، أو الأصل للشيء، وفي الثاني نجد المقابل الذي يتمثل بالفرع الذي

يعود على الأصل، فنحن نجد في السرقة «الأخذ» وهذا الأخذ يرتبط بالخفاء من الأصل، وفي نصص نجد الفرع وإسناده للأصل، ونجد أيضًا أن من بعض المعاني ما يرتبط بالحديث، ورد هذا الحديث لأصله وهذا يقترب من الفضاء اللغوي للنص والبعد الدلالي المصاحب له، إذ يلاحظ في المصطلحين حركتان؛ واحدة للداخل وتمثلها السرقة وهي معنية بالخفاء وحركة للخارج، ويمثلها مفهوم النص، وهي الإظهار، إن الاختلاف يرد من المنطلق الذي تعاطى معه الدارس العربي القديم، إذ ارتبطت لديه أولاً بقيمة أخلاقية ومن ثم فنية، بينما كان التناص في الدراسة الحديثة تجريدًا فنيًا، ولكن من حيث الاستخدام فقد فضل العرب مصطلح السرقة لوقوعه العميق في مساحة التعبير الحقيقية لمفهوم التأثر والتأثير الذي كان يحمل معه شيئًا من الإدانة.

لعل بعض النقاد العرب القدامى في تعاملهم مع هذه القضية، كانوا أكثر نضجًا من غيرهم، فابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) حاول الإحاطة بهذه القضية، حيث أفرد فصلاً يتحدث فيه عن السرقات الأدبية، ويعرض لبعض العلماء ممن تحدثوا عن هذه القضية، ويعرض أيضًا لمصطلحات هذه القضية التي يبلغ عددها أكثر من (20) مصطلحًا، وهي: «الاصطراف، الانتحال، الإغارة، الغصب، المرافدة، الاهتدام، النظر والملاحقة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، المواردة، الالتقاط والتلفيق، كشف المعنى، الشعر المجدود، متى يكون الآخذ أولى بالمعنى، سوء الاتباع، مما يعد سرقًا وليس بسرق، وأولى الشاعرين بالمعنى، نظم الشعر وحل الشعر»(5). هذا الاضطراب في مفهوم المصطلح نجده أيضًا لدى المصطلح الغربي، وفي تعريبه للغة العربية، ووجوده في الدراسات الحديثة، فكلمة تناص مأخوذة من المصطلح الإنجليزي «Intertext Tuality» والتي تعني تداخل النصوص، فأسماه البعض تناصًا، ونجد أيضًا هناك من أطلق عليه «بينصية»(6) وهناك من أسماه «التناصية» أو «النصوصية» (7)ونجد أيضًا المثاقفة والحوارية وتعدد، الأصوات(8)، وغيرها من المصطلحات.

السرقات الأدبية

لابد لنا قبل الخوض في الحديث عن المنظور النقدي العربي لهذه القضية، النظر في البعد التاريخي لها، والتي نجد جذورها منذ العصر الجاهلي حيث نجد حديثًا عن إغارة بعض الشعراء على أبيات امرئ القيس، ولكن الحديث النقدي الناضج لهذه القضية لم يظهر إلا بظهور أبي تمام مما أوجد حراكًا فعليًا حول هذا الموضوع.

كان ابن رشيق القيرواني من أبرز من تناول هذه القضية إذ نعاين جانبًا من تلك الرؤية النقدية، حين يرى في المشترك والمبتذل عدم جواز ادعاء السرقة فيه، ويورد لنا أبياتًا من الشعر لعدد من الشعراء: قول عنترة:

وخيل قد دلفت لها بخيل ... عليها الأسد تهتصر اهتصارا

وقول عمرو بن معد يكرب:

وخيل قد دلفت لها بخيل ... تحية بينهم ضـــرب وجيـــع(9)

وفي هذا الرأي نجد رأي ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر»، حيث يقول: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي هي عليها لم يعب، بل وجب له الفضل، كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة ... لغيرك إنسانًا فأنت الذي نعني

أخذه من الأحوص، حيث يقول:

متى ما أقل في آخر الدهر مدحة ... فما هي إلا لابن ليلى المكرم(10)

ومن العلماء الذين وقفوا على هذا الرأي عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»، حيث يقول في كتابه: «والاشتراك في الغرض على العموم: أن يقصد كل واحد منها وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء أو حسن الوجه........

واعلم أن ذلك الأول هو المشترك العامي الذي قلت أن التفاضل لا يدخله»[11]. وقد ورد هذا الرأي لدى العديد من العلماء، منهم الآمدي، والمرزباني، والقاضي الجرجاني، وأبي هلال العسكري[12].

ومن القضايا الواردة في موضوع السرقات التوارد أو التخاطر، إذ ورد لدى القاضي الجرجاني والعسكري[13] وابن الأثير، يقول ابن الأثير: «واعلم أن من أبين البيان في المفاضلة بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد، يشتمل على عدة معان كتوارد البحتري والمتنبي على وصف الأسد»[14].

ونجد أن الطرف المقابل لهذه الآراء حديثًا عن السرقة المتحققة من وجهة نظر النقاد العرب، ومتى تكون وأين تكون. وموجز القول في هذه القضية: أن النظرة التي تقوم عليها تختص بثلاثة توجهات أساسية: السرقة في اللفظ أو السرقة في المعنى، أو السرقة في اللفظ والمعنى معًا. وفي هذا الجانب نجد تفصيلات مهمة حول هذه القضية وعلاقات شائكة، خير من يمثلها ابن رشيق، حين يرى في الاصطراف نوعًا من أنواع السرقة، ويقصد به صرف الشاعر بيتًا لنفسه من شاعر آخر، ويقترب من هذا مفهوم الإغارة والغصب، بينما يرى أن المرافدة تعني أن يرفد شاعر شاعرًا ببيت له، وفي الاهتدام يقصد به الإتيان بالمعنى في غير اللفظ والاختلاس كذلك، والموازنة تكون في الألفاظ، بينما الالتقاط والتلفيق فيكون في اللفظ والمعنى، بالإضافة إلى كشف المعنى ويقصد به توضيح المعنى، إلى غير ذلك من المصطلحات التي يمكن الرجوع لها في كتابه[15].

لابد من الإشارة إلى مفهوم المشترك والتخاطر، وفيه نجد انفصام علاقة التأثر، ألا وهي المعاني المبتدعة أو المخترعة، وهناك من أطلق عليها المعاني العقم[16]، وهي التي تحمي نفسها من السرقة، ولكن هناك الكثير من الآراء التي ترى في المعنى المخترع إذا كثر تداوله أصبح مشتركًا، والمعنى المشترك إذا أبدع

الشاعر في تصويره أصبح خاصًا[17]، لذلك تبقى قضية التأثر والتأثير حاضرة بين هذه المفاهيم، ولا مجال لنفي أثرها من حيث قضية التعالق الأدبي. ولمناقشة الآراء، والتي ازدحمت في الكتب النقدية، يمكن أن نخرج منها بأفكار محددة، وهذه الأفكار تنبع من وحي آراء النقاد العرب، حيث نجد أن المكون لهذه القضية هي رغبة النقاد في التركيز على قضية السبق والأصالة بين الشعراء، وذلك من خلال تتبع أشعارهم ومحاولة الوصول إلى ما يمكن أن يؤكد هذه الأصالة، أو ينفيها، فنحن وجدنا أن قضية السرقات أخذت مكانتها عند ظهور أبي تمام، وهذا مما يدل على هذه الفكرة، ولاسيما أن هذا الشاعر اقترن اسمه دومًا باسم البحتري.

التنـــاص

كانت محاولات الرومانسية لقطع الجذور مع التراث عاملاً رئيسًا في بروز التناص، وهو بمثابة ردة فعل في مواجهة هذه الممارسة، فكان ظهور كل من الشاعرين «هيوم» وإليوت، ومحاولتهما ربط الأدب الحديث باللغة، متكئين على استلهام التراث الأسطوري وبذلك تشكلت الجذور الأولى لفكرة التناص، وانطلاقًا من هذا العامل، بدأت الدعوات للاستفادة من التراث في تشكيل النص، وظهر ميخائيل باختين في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» موجدًا نظرية الحوارية أو تعدد الأصوات، التي ترتكز على أن الخطاب متضمن في خطاب آخر واللفظة المتضمنة في ملفوظة أخرى[18]، وبذلك يكون ميخائيل قد فتح الباب لمن بعده للاستفادة من هذه النظرية والبناء عليها في تكوين مفهوم التناص، وبخاصة لدى جوليا كرستيفا، حيث تعرفه بأنه «هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها، أو الذي يحيل إليه» وتضيف «أن كل ن يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[19].

ونلاحظ من خلال تعريف كرستيفا للتناص، بأنه عبارة عن عملية إحلال

النص على نصوص أخرى، وكأن النص يمر بمرحلة إنتاج من خلال نصوص أخرى، فكيف يحصل ذلك؟

فكما يذكر محمد عبدالمطلب، أن تنظيرات جوليا كرستيفا شكلت بروز اتجاهين في الدراسة النقدية، الأول يعتمد على عملية إنتاج الجديد من القديم، اعتمادًا على التأثيرات الأدبية، والثاني، والذي يتيح نوعًا من إجراء دراسات في الموازنة بين شاعرين[20].

ومن هذا المنطلق فإن التناص يسير ضمن حركتين: الحركة الأولى تسير باتجاه العمق التاريخي، للكشف عن أبعاد النص من خلال النصوص القديمة، من خلال حركة عمودية، والحركة الثانية حركة أحادية، تقوم على كشف التأثر عند المبدع بمبدع آخر.

والتناص يكاد لا يقتصر على الجانب اللغوي، أو بيان التأثيرات، فهناك اتجاهات أخرى للدراسة، فهناك الخطاب الأيديولوجي، والمأثور، والمحاكاة، والمعارضات[21]، ومن هنا نجد الاتساع في هذا المفهوم، حيث لا يمكن حصر مجالات التأثر بالخطاب اللغوي فقط، إنما يتسع ليشكل منظومة كبيرة من الأفكار والتوجهات، وحتى العقائد والموروث الاجتماعي، وهكذا تشكل هذا الانفتاح على عدة آفاق. ولعل التساؤل هنا كيف تتم هذه العملية المعقدة بحيث يمكن أن نتلمسها بالدراسة؟

يحصر عبدالمطلب أشكال التناص في نمطين، هما: «العفوية وعدم القصد، إذ يتسم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي»[22]، إذ يشمل التكوين الثقافي للإنسان بصورة لاواعية. بحيث يعتمد الإنسان على حصيلة معرفية متراكمة، وهذه الحصيلة تنبعث للتسلل إلى الخطاب الأدبي، دون تحرك واع، ليشمل الكثير من جوانب النص، أو يشمل جزءًا بسيطًا، والنمط الثاني يتمثل بالوعي والقصد، من خلال الإشارة إلى النص الآخر[23]، وفي هذا

النمط يكون التناص حاضرًا في ذهن المبدع، بحيث يتشكل ضمن عملية إنتاجية مونتاجية، يلجأ لها الكاتب ضمن عمله الإبداعي، وهنا يبدأ مفهوم المثاقفة بالظهور للدلالة على هذه النظرية، فنحن نجد إشارات تاريخية لمثاقفة السياب، على سبيل المثال، للشاعر ت س إليوت، ونموذجه «قصيدة أنشودة المطر» للأول و«الأرض اليباب» للثاني، فهناك إشارات نصية لاطلاع السياب على قصيدة إليوت، ولاسيما التركيب البنيوي للنص، والاعتماد على الأسطورة واللغة ذات الطاقات الإيحائية[24].

ولتوضيح التناص الأسطوري نسوق مثالاً على التناص الأسطوري، بالاتكاء على قصيدة إبراهيم نصر الله «راية القلب»، والتناص يتضح هنا من خلال أسطورة تموز، حيث يقول:

«نهضت وناديت:
فليكن السهل قمحا
وهذي التلال شجر
ولتكون الريح سفحا
لأقطف هذا الثمر
....
فاخضرت الأرض ثانية
....
ونحيا ومازالت تنتحر»[25]

ومن هذا المنطلق فإن التناص يكاد يكون مباشرًا أو غير مباشر، وفي هذه القضية تعتمد على دراسة الدكتور أحمد الزعبي لبعض النصوص، حيث يرى الدكتور الزعبي أن التناص يكون مباشرًا، ويتأتى من خلال مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد. وهذا يدخل ضمن التناص المباشر، أما التناص غير المباشر، فيتمثل من خلال تناص الأفكار، أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة

التـاريخية، وهذا التناص يستنبط استنبـاطًا[26]، وقد تم تطبيق هذا الكلام من خلال دراسته التطبيقية والنظرية على التناص حيث طبقه على نص روائي ونص شعري.

التناص يعتمد في مجمله على رفض فكرة النص الخالص، وبالتالي كان لابد من ظهور نظريات نقدية لملء هذا الفراغ من خلال نقل النص، إلى عملية تفاعلية تعتمد على التعالق النصي.

وبالتالي تشكلت مدارس نقدية تدعم هذه المفاهيم التي تبدأ من باختين ولا تنتهي، كما هو النص في نظرية التناص، إلى عالم مفتوح لا حدود له، ويمكن لنا أن نبرز مثالاً على هذا؛ نظرية «بوتو» ونظرية الاستشهاد أو التمثل بجملة، حيث يقول: «إن الاستشهاد الأكثر حرفية هو بحد ذاته، وفي حدود معينة محاكاة»[27].

ونرى «بارت» في حديثه عن النص المقروء، وهو الذي يكون قابلاً للكتابة وإعادة الكتابة، بحيث يكون الانطلاق دائمًا من عمل أدبي[28]، فبارت من خلال نظريته، يجعل النص في عملية متحركة لا تنتهي، وبالتالي هو عبارة عن تراكمات لامنتهية من نصوص أخرى، فالكاتب عند عملية الاستحضار لنصه، ينطلق من نص آخر أو نصوص أخرى، وبالتالي فإن نصه أيضًا قابل للكتابة بطريقة أخرى بأن يكون هو منطلقًا لنص آخر، وهكذا تتكون النصوص من عملية توالد لا تنتهي، بحيث يولد النص من نص، وتتداخل النصوص مع بعضها البعض في عملية تعتمد الانفتاح لا الإغلاق. هنا نقترب من مفهوم النص عند جوليا كرستيفا من حيث كونه «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة فهو كما يرى محمد مفتاح: «هو تعالق» الدخول في علاقة «نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[29]. ومن هذا التنظير، نصل إلى تعريف آخر لمفهوم التناص من حيث كونه يشكل عالمًا متداخلاً من نصوص أخرى، فيعرفه «فيليب سولز»: «أنه كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتدادًا وتكثيفًا ونقلاً وتعميقًا»[30] وهنا يكون ضمن البنية النصية للنص

من حيث كونه ماديًا، ولكن من هذا المنطلق، هناك من يعارض هذا المفهوم، حيث يرى فيه تناصًا من حيث الطرائق التي يلجأ الكاتب لها، فهو عبارة عن الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مبادئ وتقاليد وأعراف أدبية فقط[31].

وهنا نرى أن التناص يدخل في باب الأساليب الفنية وعملية البناء النصي، لا البنية النصية، وهذا يفارق، إلى حد ما، آراء النقاد في رؤيتهم للتناص. إذن، فالنص في كل الأحوال هو عبارة عن عالم مفتوح لا مغلق، حيث القابلية لكل الاحتمالات ونحو كل الاتجاهات، فنحن نجد أن النص في شكله، معرض للتداخل في مضمونه الفكري والأيديولوجي، وفي بنيته القائمة على الوحدة اللغوية، وفي أساليبه الفنية، وحتى في فضائه اللامتناهي، فالشاعر أو الكاتب في إنتاجه لنصه، يخضع لعملية تعالق لامتناهية مع المعجم اللغوي المفتوح، ومع ترسبات ثقافية فنية، ربما تعود إلى فترات متباعدة، وهو منفتح أيضًا على جميع أشكال الحياة ضمن تنوعاته اللامحدودة، فهو يتصل بالرسم والسينما والنحت والموسيقى ومجمل الفنون ومجمل الوجود البشري، ليشكل مع نصه عالمًا لامتناهيًا من العلاقات المبنية على حدود التأثر والتأثير، فالنص كما قال عبدالعزيز حمودة: «وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة، وبالتالي لا وجود للنص إنما هو «بين - نص»[32]، فنحن ندخل في متاهة عظيمة من الصعب فيها تحديد النص، حتى أننا نصل إلى حالة نفي وجود للنص، وبالتالي نفي وجود المبدع، ولكن هناك من الدارسين من يرفضون هذا المفهوم الواسع للتناص، ويحاولون تبسيط هذا المفهوم المتوتر الذي لا ينتهي بنا عند نقطة محددة، ونجد من التبسيطات لهذا المفهوم دراسة «ميشيل فوكو» في كتابه «نظام الخطاب»؛ حيث يرى أن النص مر ضمن ثلاث مراحل، وهي[33]:

1 - النص عبارة عن لعبة كتابة.

2 - النص عبارة عن لعبة قراءة.

3 - النص عبارة عن لعبة تبادل.

ويعلق الزعبي على هذه المفاهيم، بأن النص في كل المراحل التي يمر بها، هو عبارة عن علامات ورموز، تتغير وتتعمق، فالتناص يحصل من خلال الكتابة ومن خلال القراءة ومن ثم تناصات أخرى من خلال عملية التبادل(34)، وهذا المفهوم للتناص لا يخلو من تعقيد وغموض بحيث يدخلنا في متاهات تحتاج إلى عملية تشبه اللعب.

في المحصلة نستطيع التوصل إلى مفهوم التناص، ونحدده من خلال مرتكزات محددة، هي أن التناص جاء كرد فعل على الآراء الرومانسية، التي فصلت علاقة الأدب الحديث عن التراث، وبالتالي تشكل اتجاه يدعو إلى العودة إلى التراث، كما عند هيوم وإليوت، واستحضار هذا التراث في العمل الأدبي، ومن هنا تشكلت بعض الجذور الأولى لمفهوم التناص، والعامل الثاني هو ظهور البنيوية والدرس اللغوي في عملية النقد الحديث، وبالذات نظرية النص المغلق التي جاء بها رولان بارت، من حيث كون النص مغلقًا لا يحيل إلا على نفسه، فالدراسة تبدأ من النص، وتنتهي فيه، ذلك مما مهد لظهور التناص، كي يكون ثورة على هذا المفهوم وهدمه، وبناء رؤية جديدة لدراسة النص، تعتمد على فتح النص. وكان باختين من المنظرين الأوائل لهذا المفهوم، من خلال تعدد الأصوات أو الحوارية، ومن ثم جاءت جوليا كرستيفا، لتضع هذا المصطلح في مركز الرؤية، وتقدم له تنظيرًا ناضجًا، حيث أسست له من خلال رؤية محددة تقوم على أن النص لا وجود له إلا من خلال نصوص أخرى تشكل تكونه الأولي، وبالتالي فإن النص هو عبارة عن إحالات لنصوص أخرى، فهو لوحة متعددة الألوان، وهذا مما أدى، فيما بعد، إلى كثرة المدارس حول هذا المصطلح وتعدد الآراء، حتى وصل المفهوم إلى مرحلة التعقيد والصعوبة والغموض والتطرف، بحيث أفقد النص هويته، وجعل النص عبارة عن مكونات تناصية متداخلة، تحت مستويات عدة، تبدأ من المستوى اللغوي، مرورًا بالأفكار والتوجهات الفكرية، وانتهاءً بالأساليب، وهذا مما جعل النص في حالة حركية مستمرة، وبالتالي فإن

قراءته لن تصل إلى نهاية، فنحن سنعود إلى تلك المرجعيات، وهذه المرجعيات ستحيلنا إلى مرجعيات أخرى، وهكذا إلى أن نصل إلى نهاية مفتوحة لا تنتهي.

ومن النتائج التي توصلنا لها، هي أن التناص له مستويان أو شكلان: تناص ظاهر وواضح، ويمكن الإمساك به من خلال الاقتباس والتضمين والمعارضات، وبالتالي يمكن تحديد مرجعياته من حيث كونها تاريخية، أو أسطورية، أو لغوية، أو فكرية، وهذا الذي تنصب عليه معظم الدراسات، وفي المقابل فإننا نجد تناصًا خفيًا غير مباشر، وهذا يتمثل بالمخزون الفكري الثقافي للمبدع، والذي يكاد يكون متشعبًا هلاميًا من الصعب الإمساك به والإحاطة به، وبخاصة أن الإنسان هو عبارة عن مكونات ثقافية لامتناهية، تراكمت عبر السنين، بحيث شكلت رؤيته وشخصيته ولغته، وكما أعتقد فإن الإنسان هو حصيلة لهذه التراكمات، فنحن نجد صدى لكل ما نقوم به من خلال مرجعيات ومواقف معينة، تشكلت في مخزوننا الفكري دون وعي منا، وعلى ذلك فإننا سنكون انعكاسًا لهذه الحصيلة المعقدة، فمن المستحيل أن نكون وجدنا في فضاء خال صاف، وإنما كنا ضمن منظومة معقدة تبدأ باللغة ولا تنتهي.

السرقات الأدبية والتناص

إن الاستيعاب للنصوص الأخرى، وبخاصة ذات السبق الزمني، كانت من أهم المحاور التي اعتمد عليها منظرو التناص، وكانت هذه الرؤية تنبثق من التأثر المدرك أو غير المدرك، وهذا ما سنلمحه عند عدد من النقاد العرب بصورة أو بأخرى، فها هو ابن رشيق في «قراضة الذهب» يقول: «يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديمًا...... وربما كان اتفاق ذلك القرائح[35]»، ويستشهد على ذلك بالفرزدق الذي كان راوية للشعر وحافظًا له. إن هذا الحديث يكشف عن إحساس عظيم لدى الناقد العربي بعملية التأثر والتأثير، فذلك يدخل في باب النضج الفكري، الذي

تجاوز فكر التمرس والدربة، كما هي عند القاضي الجرجاني، كانت تدور حول هذه الفكرة، وها هو ابن طباطبا يقول «ويحتاج من سك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها»(36)، وهذا الرأي نجده أيضًا لدى العديد من النقاد القدماء العرب، ومنهم ابن الأثير، حيث يقول: «وأما النوع الرابع وهو الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور، فإن في ذلك فوائد جمة، لأنه يعلم منه أغراض الناس ونتائج أفكارهم، ويعرف به مقاصد كل فريق منهم، وإلى أين ترامت به صنعته في ذلك، فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب هذه الصناعة عارفًا بها تصير المعاني التي ذكرت وتعب في استخراجها كالشيء الملقى بين يديه يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد»(37)، إنها دعوة للارتداد نحو النص السابق، لذلك فإن الاستحضار الذي دعت إليه جماعة التناص كان حاضرًا، وهنا نقترب من الفكرة التي أتينا عليها سابقًا من حيث سير النص باتجاهين، ويمثل هذا الاتجاه النموذج الرأسي المتجه نحو الأسبق، فالحركة هنا حركة تاريخية.

إن القراءة للموروث، واستعادة النص السابق، كانت حاضرة، إما بشكلها الخفي أو الظاهر، حيث نجد أن الاستدعاء المدرك كان حاضرًا في أذهان النقاد العرب، وهذا مما يدخل في باب الاقتباس أو التضمين أو المعارضة أو الاحتذاء كما يسميه عبدالقاهر الجرجاني بالاحتذاء: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبًا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها. فيقال قد احتذى على مثاله(38). فالنص من هذا المنظور هو استحضار وتعالق نصي مع نصوص أخرى، ولنقرأ ما يقوله ليتش في هذا الصدد، لنكتشف مقدار التقارب بين ما يقوله وما نص عليه النقاد العرب منذ قرون طويلة: «إن شجرة نسب النص حتمًا لشبكة غير تامة من المقتطفات

المستعارة شعوريًا أو لاشعوريًا والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص حتمًا: نص متداخل»[39].

أولاً: تفاعل النص

في هذه الجزئية نناقش النص وتفاعله مع النصوص الأخرى، ولكن ليس من منظور تاريخي فقط، وإنما بالنظر إلى التقنيات المستخدمة فيه، فإذا كانت نظرة التناص تقوم على أن التناص يشمل عدة مستويات؛ منها السياق، أو التعالق النصي، أو الوجود اللغوي، كما يسميه جيرار جانيت[40]، فإن ذلك التعالق النصي من حيث الوجود اللغوي كان حاضرًا في الدرس النقدي العربي، ولكن مشكلته كانت تنحصر في كثرة المصطلحات التي تعاملت معه، وهذا مرده إلى رغبة النقاد العرب، في تحديد المسميات لإبراز القيمة الفنية للنص، وترتب على ذلك الخوض في كثير من المصطلحات التي حاولت توجيه التعالق من خلال المنظور اللغوي، ومن ثم الدلالة، أو المعنى، وأخيرًا الصورة والأسلوب، ومن هنا برزت تلك المصطلحات التي شكلت اتجاهين، اعتمادًا على نظرة الحكم للنص من حيث القيمة، فوجدت مصطلحات النسخ، والسلخ، والنهب، والإغارة، والانتحال، والتي كانت تحمل في جانبها نظرة أخلاقية سلبية، ولكنها كانت تعبر عن قيمة ووعي نقدي لحركة النص، من حيث التأثر والتأثير، وبالمقابل نجد في مقابل تلك المصطلحات ذات الأثر السلبي، مصطلحات موازية تحمل السمة الإيجابية في نظرتها لحركة النص مع النصوص الأخرى، ومنها الاقتباس، والتضمين والمعارضات، والاحتذاء.

لنأخذ مثالاً على إدراك النقاد العرب لحركة النص مع النصوص الأخرى، معتمدين على منظورين: المنظور الأول لناقد عربي هو القاضي الجرجاني، والثاني لباحثة غربية هي جوليا كرستيفا، وسنحاول تلمس مقدار التقارب الحاد بين هذين المنظورين، حيث يقول القاضي الجرجاني عن أحد مصطلحات السرقة «القلب» بأنه عبارة عن نقض المعنى، ويضرب لنا نموذجًا من قول المتنبي:

أأحبه وأحب فيه ملامة إن الملامة فيه من أعدائه

وفيه نقض المتنبي قول أبي الشيص:

أجد الملامة في هواك لذيذة حبًا لذكرك فليلمني اللّوّم

ونلاحظ هنا كيفية إدراك القاضي لعملية التعالق النصي التي قام بها المتنبي، بحيث استفاد من سابق، حيث نتج نص آخر من خلال نص سابق، وهنا تحققت مقولة التوالد النصي،وللتقريب نسوق مثالاً لجوليا كرستيفا تتحدث فيه عن التداخل النصي تحت عنوان (النفي الكلي)، حيث تقول: «وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كليًا، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا. هناك مثلاً هذا المقطع لباسكال «وأنا أكتب خواطري، تنفلت مني أحيانًا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقني درسًا بالقدر الذي يلقني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفتي عدمي».

وهو يصحب عند لوتريامون: «حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني. هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت. فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم»[42].

إن هذا النموذج يكشف عن مدار ذلك التقارب الذي قدمه القاضي الجرجاني، لنظرية أصبحت من النظريات الأبرز، بسبب تقدمها وحداثة سنها، ولكن القاضي قدم هذه النظرية منذ قرون عدة، حتى أننا لنكاد نلمح ذلك التشابه حتى في استخدام مصطلح «القلب».

لقد كان الهدف من هذا المثال، إبراز قراءة الناقد العربي لهذا المفهوم، حتى بحرفيته الموجودة لدى النقاد الغربيين، وإذا كانت نظرية جوليا كرستيفا تقوم على الاقتطاع أو التحويل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فإن هذه النظرة نجدها حاضرة في القراءة النقدية العربية، ومن الأمثلة على ذلك الالتقاط والتلفيق، كما جاء في العمدة، ومنه قول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رآني مقبلاً غض طرفه   كأن شعاع الشمس دوني يقابله

فأوله من قول جميل:

إذا ما رآني طالعًا من ثنية   يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني

وكما أيضًا عند ابن الأثير يقول: «واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية، فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتابًا، وقسمته ثلاثة أقسام نسخًا وسلخًا ومسخًا؛ أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه مأخوذًا ذلك من نسخ الكتاب، أما السلخ فهو أخذ بعض المعنى مأخوذًا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المنسوخ، وأما المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه، مأخوذًا ذلك من مسخ الآدميين قردة. وهاهنا قسمان آخران أخللت بذكرهما في الكتاب الذي ألفته، فأحدهما أخذ المعنى مع الزيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضده، وهذان القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسخ»[43].

وهكذا نجد أن مفهوم الاقتطاع وارد لدى ابن رشيق وابن الأثير كما عند غيرهما من النقاد العرب القدماء، بينما نجد التحويل كان مطروقاً عند الناقد العربي، ومنه (العكس)، ومن الأمثلة عليه، قول أبي حفص البصري:

«سود الوجوه، لئيمة أحسابهم   فطس الأنوف من الطراز الآخر

هذا البيت عكس لبيت حسان المشهور:

بيض الوجوه، كريمة أحسابهم   شم الأنوف من الطراز الأول[44]

ونجد أن جوليا كرستيفا تتحدث عن عكس المعنى أيضًا، وأسمته (النفي المتوازي)، وقدمت لنا مثالاً على هذا النموذج هذا المقطع للأرو شفوكو: «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء الصداقة أصدقائنا» والحالة أنه يصبح لدى لو تريامون: «إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا»[45].

ونلمح هنا أيضًا هذا التقارب من حيث الاعتماد على أسس نقدية واحدة وحتى مصطلحات واحدة، وإذا كان مصطلح (الاهتدام) من المصطلحات التي دخلت في باب السرقات، فإن هذا المصطلح يظهر أيضًا في التناص الغربي، حيث نظر له على أنه عبارة عن هدم لنصوص أخرى، حيث تقول جوليا كرستيفا: «إنها نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًا»[46]، وهذا الهدم الذي تتحدث عنه جوليا كرستيفا للنصوص، نجده عند أغلب الكتب النقدية العربية، ومنها على سبيل المثال كتاب (العمدة)، حيث يقول ابن رشيق: «والاهتدام نحو قول النجاشي:

وكنت كذي رجلين رجل صحيحة ورجل رمت فيها يد الحدثان

فأخذ كثير القسم الأول، واهتدم باقي البيت فجاء المعنى في غير اللفظ، فقال:

ورجل رمى فيها الزمان فشلَّت[47]

وأعتقد أذا ما أردنا التنقيب والبحث عن هذه النقاط المشتركة، فإننا سنجد الكثير منها، ولكن الذي خرجنا به، أن المصطلح النقدي العربي كان يتعامل مع هذه القضية، لا على صعيد التنظير النقدي الاصطلاحي فقط، بل على صعيد الممارسة العملية، وحتى على مستوى الفلسفة والتنظير الفكري لهذه القضية.

ثانيًا: الأصل، الامتداد

ننطلق بداية في هذه الجزئية من تنظير باختين السابق في مفهوم التناص، وإن لم ينص عليه بلفظه الدارج حاليًا، حيث أطلق عليه باختين الحوارية، ويرى فيه تناصًا، ولكن هذا التناص ينتسب للخطاب لا للغة، إذ يتخذ أهميته من حيث كونه خطابًا ناتجًا عن فاعل ومبدع، فهو يحمل سمة شخصية، لذلك فإن تعريفه،

كما يوضح تودوروف، هو تعريف لغوي، حيث يقول: «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى»[48]. فالنص في مجمله عالم لغوي، وهذا العالم اللغوي لابد أن له حضور سابق في أكثر من مستوى، وفي أكثر من زمن، فاللفظة ذات وجود قديم، ومن هنا كانت النظرة العربية للسرقات في اتجاه لغوي واسع أيضًا، أو كما يسمى «اللفظ»، فكما ينظر أحد الدارسين العرب، وهو الدكتور عبدالعزيز حمودة، إلى أن بحث العرب للسرقات كان بطريقة أو بأخرى، هو حديث تمهيدي للتناص وسابق عليه، ويجمل الدكتور حمودة رأيه هذا في كتابه «المرايا المقعرة» ضمن عنوان (التناص والسرقات الأدبية) فما هي وجهة نظر الدكتور حمودة؟

يرى الدكتور حمودة أن السرقات الأدبية ذات ارتباط بالمصطلح الغربي التناص، اعتمادًا على عدة نقاط تجمل الرؤية النقدية العربية القديمة، فالنقاد العرب أباحوا عملية التأثر من السابق من حيث اللفظ والمعنى، وتحديدًا عند نشوب المعركة بين القديم والحديث، ومن هنا كان البداية الحقيقية لمفهوم التناص، على حد تعبير الكاتب، حيث تسير الرؤية العربية في جانبها اللغوي «اللفظ» وهو الأهم، من خلال اعتبار أن المعاني لا تدخل في باب السرقات – على رأي الدكتور حمودة – ومن هنا كان اتفاق النقاد العرب على أن السرقة تكون في البديع، فالمعاني موجودة، فحضورها وحركاتها في النص الشعري ليس محكومًا بالثبات، وإذا كانت المعاني ستدخل في باب السرقات؛ فإن الجميع سيكون قد أصابته التهمة على حد تعبيره، ويرى أن اتفاق النقاد العرب من ابن طباطبا إلى عبدالقاهر الجرجاني كانت تصب في هذه الخانة[49]، ومنها مفهوم الاحتذاء الذي جاء به عبدالقاهر الجرجاني ما هو إلا دعامة يوردها عبدالعزيز حمودة في تأكيد نظرته للموضوع. فالاحتذاء يقصد به كما يرى من خلال دراسته لعبدالقاهر بأنه دخل في باب الاتفاق على عموم الغرض، ووجه الدلالة على عموم الغرض كتشبيه الأسد بالشجاعة وغيرها، ويدخل ضمن هذه الصيغ والتراكيب أو الصور المشتركة، وهذا مما يقارب نظرية التناص[50].

ثالثًا: كيميائية النص

إن مفهوم التناص يكاد يأخذ طابعًا هلاميًا، ولكنه في المحصلة النهائية هو عبارة عن عملية معقدة، تعتمد على قدر كبير من الوجود المادي (اللغة)، وهذه اللغة أشبه ما تكون بمادة مرنة، تتحول وتتحرك وتتفاعل وتتخذ أشكالاً كثيرة، والتناص في مجمل القول، هو عبارة عن هذه المادة اللغوية، التي تتفاعل مع بعضها، لينتج عنها مادة أخرى بشكل آخر، أو، كما يسميه رولان بارت «متعة تشويه اللغة»[51].

وإذا كنا في الصفحات السابقة، قد توقفنا عند توضيح تلك العملية، فإننا هنا نحاول تلمس هذا التذويب اللغوي بمنظور النقد العربي، وبذلك فإننا سنخرج بعض المصطلحات من هذه العملية؛ لأنها تتنافى مع التذويب الذي جاء به التناص، ومن تلك المصطلحات: المعارضات، الاقتباس، التضمين، وما شاكله في هذا الباب، وعلة هذه المصطلحات أنها تدخل في باب الوعي للمبدع، وهذا الوعي ينقله المبدع للمتلقي، بأنه يناصص نصًا ما، وبالتالي فإن ذوبان النص لم يتحقق، فهل كان النقد العربي مدركًا لهذه القضية؟

لعل ملاحظات كثير من النقاد العرب تمحورت حول هذه الفقرة، ولكن نكتفي هنا بإيراد بعض الآراء التي تتقارب في هذه النظرة، التي تقوم على التذويب وصهر النص، وإخراجه بصورة جديدة، حيث فقد عناصره السابقة، أو لنقل تحولت. فها هو ابن طباطبا يقارب هذا المفهوم إلى درجة قريبة، حيث يقول: «وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب أو الرسائل، فتناوله، وجعله شعرًا كان **أخفى وأحسن. ويكون كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه**»[52].

إن ابن طباطبا في تنظيره هذا يكشف عن المعنى العميق للتناص، حيث يرى في النص تكونًا جديدًا جاء من خلال النصوص السابقة، وهذا التكون فقد

هويته الحقيقية بوعي من المنتج المبدع، ويقارب هذا ما دعا إليه ابن الأثير الشعراء إلى إخفاء سرقاتهم من منطلق أن الشعر باب مفتوح وقديم ومتحرك عبر الزمان والمكان: «واعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، لكن لا ينبغي لك أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق فتنادي على نفسك بالسرقة، فكثيرًا ما رأينا من عجل في ذلك فعثر وتعاطى فيه البديهة فعقر، والأصل المعتمد عليه في هذا الباب التورية والاختفاء، بحيث يكون ذلك أخفى من سفاد الغراب وأظرف من عنقاء مغرب في الإغراب، وقد ذهب طائفة من العلماء إلى أنه ليس لقائل أن يقول إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعًا، فإن قول الشعر قديم منذ نطق باللغة العربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مرارًا»[53].

رابعًا: النص المتنافس

إذا كان التناص يعني وجود علاقة ما مع نص آخر، فإن هذه العلاقة تبدو غير مستقرة، فنحن في الصفحات السابقة وقفنا عند توالد النص وتداخلها وانبثاقها وتعالقها، ولكن هناك علاقة أخرى تدخل في مفهوم مغاير، وهي التنافس، فقد يدخل النص تنافسًا مع نص آخر من خلال المخالفة والصراع[54]، وكأن النص الجديد يحاول هدم النص السابق والاستهزاء به، وحتى تحطيمه وتحطيم تقاليده الأدبية ومضمونه الفكري، مثلما فعل جيمس جويس في حربه ضد التقاليد الأدبية العالمية[55]، فالمبدع يلجأ لنص ما ويحاول إدخال هذا النص في عالم نصه، وبالتالي فإنه يدخله في عملية تشويش، وربما يحاول إثبات مقدار هشاشة هذا النص السابق، وربما يأتي به بصورة أخرى، وهذا يقارب تلك الدعوة التي قام بها الشعراء العرب إلى إخراج النص بالصورة الأفضل، بحيث يحوز السبق على من سبقه، وكتب النقد العربي مليئة بهذه التناصية التي يلجأ فيها الكاتب إلى المنافسة مع نص آخر، وقد أورد الغذامي مثالاً تطبيقيًا من

خلال وصف البحتري والمتنبي لمعركة مع الأسد، جاء ذكرها أيضًا في كتاب المثل السائر لابن الأثير، وقد كانت دراسة الغذامي من باب المشاكلة والاختلاف، بالاعتماد على نظرية هارولد بلوم عن التداخل النصوصي بين شاعرين، والتي تتضمن ست مستويات، أهمها السادس، وفيه يأتي المبدع إلى إبداع سالفه من جديد وإعادة ابتكاره، وتقديم رؤية جديدة، وهنا تجنب المتنبي التماثل الشكلي من حيث الوزن والقافية، والمعجم الشعري[56]، وهذه القضية كان قد طرحها ابن الأثير في كتابه، وأورد هنا جزءًا من تعليقه على هذه القصيدة، التي تفوق فيها المتنبي على البحتري: «سأحكم بين هاتين القصيدتين، والذي يشهد به الحق وتتقيه العصبية أذكره، وهو أن معاني أبي الطيب أكثر عددًا وأشد مقصدًا، ألا ترى أن البحتري قد قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى، ولم يأت بشيء سوى ذلك، وأما أبو الطيب فإنه أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله:

أمعفر الليث الهزبر بسوطه لمن ادخرت الصارم المصقولا

ثم إنه تفنن في ذكر الأسد، فوصف صورته وهيئته ووصف أحواله في انفراده في جنسه، وفي هيئة مشيه واختياله، ووصف خلق نجله مع شجاعته، وشبه الممدوح به في الشجاعة، وفضله عليه بالسخاء[57]، وهكذا نجد أن التهمة التي تلقى على النقد العربي بأنه نقد جزئي يهتم بالبيت والبيتين، هو نقد قاصر، مع أننا لا ننفيه، ولكن لا يجوز اعتباره قاعدة مطردة، فابن الأثير انطلق في نقده للقصيدتين من منظور نقدي كلي، استطاع أن يتلمس هذا التنافس الشعري بين شاعرين، من خلال نصين، واستطاع أن يبني حكمًا معتمدًا فيه على ترابط النصين، والعلاقة التي حكمت بينهما، وهذا النقد نجده مدرجًا تحت باب السرقات.

ويدخل أيضًا في باب التنافس، ما يورده عبدالمطلب من رؤية لعبدالقاهر

الجرجاني في هذا الموضوع، فيما يختص بالبناء الشعري من تشبيه واستعارة ودلالة(58).

نتيجــة

وهكذا نصل إلى نتيجة مؤداها: أن مفهوم التناص لا يشكل أسبقية في الطرح، إذ إن قضية السرقات قد حققت الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطلق الأخلاقي حينما اتخذت مصطلح السرقات مما أضعف بنيتها التنظيرية والتطبيقية، ولكن هذا لا ينفي نضج المضمون والتعاطي مع النصوص، إذ بينا في المحور الأخير مقدار التقارب في الطرح، بين ما جاء به النقاد العرب القدامى، وما قدمته المدرسة الغربية، وجاء هذا مؤكدًا بالاعتماد على الاستخدام التطبيقي للمصطلح، والتقنية المستخدمة عند الدارسين إلى درجة التشابه والتماثل، وقد اتخذنا أمثلة عديدة من تنظيرات النقاد العرب القدامى، وقارناها بما جاءت به المدرسة الغربية، ولاسيما جوليا كرستيفا أحد أبرز من تناول قضية التناص.

الهوامش

1) باقر جاسم، التناص المفهوم والآفاق، الآداب، ع 7-9، 1990م، ص 67.

2) عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 434.

3) ابن منظور، معجم لسان العرب (مادة سرق).

4) المصدر نفسه، (مادة نصص).

5) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ص 206.

6) غازي مختار، التناص وأهل التفكيك، جريدة البيان، آيار، 2002.

7) محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ط 1، لبنان ناشرون، بيروت، ص 137.

8) عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، الفكر العربي المعاصر، 60-61، 1989م، ص 77.

9) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص 280.

10) ابن طباطبا، عيار الشعر، ط 3، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف، د.ت، ص 112.

11) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط 1، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1999م، ص 430.

12) محمد هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، ط 3، 1983م، ص 124-135.

13) محمد هدارة، المرجع نفسه، ص 124-135.

14) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م، ص 788.

15) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص 280-290.

16) بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال، دار الثقافة، بيروت، 1996م، ص 388.

17) بدوي طبانة، المرجع نفسه، ص 123.

18) نقلاً عن عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، الفكر العربي المعاصر 60-16، 1989، ص 77.

19) نقلاً عن أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، ط 1، مكتبة الكيلاني، إربد، 1995م، ص 9.

20) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 148-149.

21) نفسه، ص 152.

22) نفسه، ص 153.

23) نفسه، ص 153.

24) محمد عواد، الأرض اليباب وأنشودة المطر، فصول، ع 3، 1996م، ص 128-136.

25) انظر أحمد الزعبي، المرجع السابق، ص 96.

26) المرجع نفسه، ص 16.

27) كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً دراسة في التناص، ط 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993م، ص 67.

28) المرجع السابق، ص 68.

29) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 1، المركز الثقافي، بيروت، 1992م، ص 121.

30) باقر جاسم، المصدر نفسه، ص 16.

31) باقر جاسم، المصدر نفسه، ص 16.

32) عبدالعزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 451.

33) انظر أحمد الزعبي، المرجع نفسه، ص 13.

34) المرجع نفسه، ص 13.

35) محمد هدارة، نفسه، ص 195، وانظر قراضة الذهب لابن رشيق، ص 42.

36) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 80.

37) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 60.

38) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط 1، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995م، ص 338.

39) شكري عزيز ماضي، إشكالية النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص 158.

40) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 152.

41) محمد هدارة، المرجع نفسه، ص 13.

42) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ص 78.

43) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 343.

44) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص 60.

45) جوليا كرستيفا، المرجع نفسه، ص 79.

46) المرجع نفسه، ص 79.

47) ابن رشيق، العمدة، ص 287.

48) عبدالعزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 446.

49) المرجع نفسه، ص 447.

50) المرجع نفسه: 450.

51) رولان بارت، لذة النص، تقديم وترجمة عبدالله الغذامي ومحمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، ص 43.

52) ابن طباطبا، المصدر نفسه، ص 81.

53) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 342.

54) شكري عزيز ماضي، المرجع نفسه، ص 160.

55) كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص 76.

56) عبدالله الغذامي - المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 120.

57) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 387.

58) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 182-184.

* * *

المورد
العدد رقم 3_4
1 أكتوبر 1981

مظاهر البيئة البحرية في الشعر الجاهلي

بقلم
قاسم راضي مهدي
جامعة البصرة / كلية الاداب

المقـــدمة

إن قصة الشعر الجاهلي تحكي لنا مواجهة الشاعر الجاهلي للطبيعة القاسية التي عاشـها ، واستقى معلوماته منها . وقد كانت مظاهر هذه الطبيعة ـ في كثير من الاحيان ـ قاصرة في اغناء تجربة الشاعر الجاهلي ، ومدها بالكثير من الصور والتشبيهات التي تتعادل مع المضامين التي كان يحملها وتحكيها لنا موهبته وقابليته الفذة في نظم الشعر . لذلك كان حصار الصحراء قاسيا له الى حد كبير ، ورغم ذلك لم يستسلم لهذا الحصار ، بل نجده يخرج من صحرائه ، ليصف لنا ابعد مما كان يدب فيها ، عندما صور لنا البحر ومظـاهر البيئة فيه حيث اضيفت هذه الظاهرة الجديدة لبيئته الصحراوية ، وزادت من تجربته الشعرية. وقد تفاوت الشعراء الجاهليون في التعبير عن حياة البحر ، كل حسب ما اتاحت له الحياة فرصـة الدخول فيه ، او العيش في ظل حياة حضـرية مكنتـه مـن التعـرف عن كثب عن ذلك الواقع الجديد ، حيث انعكس في شعرهم .

وهذا التعرف الجديد لعالم البحر يمثل في الحقيقة اضافة للشكل والمضمون على حد سواء فهو من ناحية قد مكنهم من الامتداد والانعتاق من حياة الصحـراء ، وبالتالي الاسـتفادة في اغناء الشكل بتشـبيهات جديدة ، ورموز حضـرية ، ساعدته في اغناء مضمونه وتوسيع دائرته .

وقبل ان نبدأ بتوضيح الجوانب البحرية في الشعر الجاهلي ، احـرى بنا ان نعود الى الوراء ونلقي نظرة تاريخية عن دخول العـرب للبحر ـ وخاصة قبل الاسلام ـ لان هذه الفترة هي المعنية بالبحث ، ولانها فترة غامضة لم تسعفنا المصادر بالكثير من المعلومات عن حياة العرب البحرية فيها وكل ما وصل الينا من هذه المظان كـلام ينفي ان يكون للعرب علم بالبحـر وشؤونه . وهذا كلام يعتريه الشـك ، ولا يستند الى الحقيقة .

وسـوف نناقـش هـذا الراي على ضـوء التاريخ ، والقـرآن الكـريم ، واخيراً نقف وقفة طويلة مع الشعر الجاهلي .

العرب والبحر في التاريخ :

لقد كانت الجزيرة العربية قبل الاسلام تضم في بقاعها الواسعة عشرات القبائل العربية التي انتشرت في ارجائها ، ووطدت اقدامها فيها ، وهذه القبائل منها ما عاش على امتداد سواحلها واصبح لها كيانها الخاص ، وحدودها المعروفة ، والبعض الاخر من هذه القبائل ضربت في اعماق الصحراء، حيث عاشت وتكيفت مع حياتها ، وطبيعي ان نجد القبائل التي كانت مضاربها قريبة من البحر او على الساحل ان تكون لها خبرة بالبحر وركوبه ، وان تستغله لخدمة مصالحها . اما القبائل التي كانت تعيش في العمق فانها بحكم الحياة العربية القديمة فقد اتصلت بتلك القبائل القريبة من البحر سواء كان ذلك عن طريق الـسلم وما كانت تمليه هـذه الحياة من تبادل وعلاقات ودية ، او عن طريـق الحرب وما كانت تعنيه من السلب والنهب .

وقد ساعد الموقع الجغرافي للجزيرة العربية على تطور الملاحة على شواطئها فهي تحد من ثلاث

جهات بخط ساحلي بالغ الطول . يدور من خليج السويس الى راس الخليج العربي حيث تمتد بالقرب من هذه السواحل اخصب بقاع الجزيرة ، وهي اليمن وحضرموت وعمان(١) وقد شجع هذا الموقع التجاري على اقامة علاقات تجارية مع شرق افريقية وشواطىء ايران عن طريق الخليج العربي، ومنه استطاعوا الابحار الى الهند ، حيث ان البحر الاحمر ، والخليج العربي ، يكملهما النيل والفرات ودجلة ، ممرات طبيعية للملاحة في حوض البحر المتوسط وشرق اسيا ، وبذلك يكون العرب قد اطلوا من كلا جانبي جزيرتهم على طريقين من الطرق التجارية في العالم(٢) لهذا كان الاتجار مع افريقية سهلا وخاصة بالنسبة الى العربية الجنوبية (اليمن وحضرموت) حيث كانت السفن التجارية تحمل اليها حاصلات اليمن ، ثم تعود وهي محملة بالبضائع الافريقية الثمينة مثل الاخشاب والعاج وبضاعة الزنوج(٢) حيث كانت هذه البضاعة رائجة في اسواق العرب قبل الاسلام .

وقد كان للروم سفن تمخر عباب البحر الاحمر وكانت تصل الى سواحل افريقيا ، وتذهب الى الهند كما اننا نجد ان سفن الحبشة كانت تاتي الى الجار والشعيبة وموانىء عربية اخرى لكي تتاجر معها(٤) وكانت ايضا سفن الساسانيين تمخر مياه الخليج العربي والبحر العربي ، وانهم شجعوا الملاحة الفارسية حيث اسس اول ملوكهم اردشير الاول (٢٢٥ — ٢٤١) عدة موانىء بحرية ونهرية(٥) .

اما السفن الرومانية واليونانية فكانت قوة كبيرة ، وكانت سفنهم كبيرة وتوصف بانها ذات اربعة صفوف من المجاذيف(٦) وكان التجار اليونان في البحر الاحمر يسلكون طريقين احدهما من الاسكندرية مصعداً في النيل ثم يعبر البحر الاحمر حتى اكوم عاصمة الحبشة ، وكان الطريق الثاني يبدأ من ايلة ويمتد على طول الشاطىء العربي .(٧)

ونتيجة لهذا النشاط التجاري الذي ذكرناه ان ظهرت عدة موانىء على الساحل العربي ، لعبت دوراً مهماً في التجارة القديمة وظلت الى حد قريب من المرافق التجارية الحيوية في المنطقة . نذكر منها باختصار .

(الجار)(٨) فرضة اهل المدينة ترفا اليها السفن من ارض الحبشة ومصر وعدن والصين والبحرين ، وميناء الشعيبة(٩) من المراسي القديمة في الحجاز تقصده السفن الوافدة من افريقيا حيث تتزود بما تحتاجه ، وتفرغ ما تاتي به من افريقيا.

وميناء عدن(١٠) الذي كانت تبحر منه السفن الى الهند والقادمة منه .

كما ان قيام (جرها) على ساحل الاحساء ساعد التجار على المتاجرة مع الهند ، وسواحل ايران الجنوبية ، كما كانوا يتاجرون مع العربية الجنوبية وارض العراق .

وقد كان لقيام هذه الموانىء وغيرها على سواحل الخليج العربي اثرا في زيادة النشاط التجاري واهمية المنطقة حتى اصبح الخليج العربي « يعج بالملاحة وان السفن البحرية كانت تختم رحلاتها في تيردون عند مصب الفرات »(١١)

★

وبعد هذا العرض السريع لا يمكن ان نتصور ان العرب لم يستفيدوا من هذا الوضع التجاري المزدهر في منطقتهم ، ويخلقوا لهم كيانهم التجاري، وسفنهم الخاصة بهم بل على العكس يمكن ان نقول ان العرب اهل تجارة عركوا البحر ، وعرفوا عنه شيئاً ليس بالقليل وان ما اثيرت من اقوال حول خشية العربي من البحر ، وانه صحراوي الذوق ، انما يمثل طعنا مقصودا من المستشرقين وغيرهم ، لا يثبت امام الحقيقة والمنطق السليم .

صحيح ان الجزيرة العربية لم تتوفر فيها امكانية قيام صناعة السفن وذلك لانها لم تنتج موادها الاولية كالخشب ، وكذلك لم تعرف بعد الحديد الذي يستعمل لشد اخشابها كما يشير الى هذا الدكتور جواد علي ، وحوراني(١٢) الا انني اقول ان موقع الجزيرة العربية في وسط هذا الوضع التجاري ، وما كانت تربطها بعلاقات تجارية مع بلدان العالم كما اسلفنا ، لا يمنعها من قيام صناعة السفن فيها وذلك عن طريق ما تستورده من اخشاب ومواد اولية ضرورية من افريقيا والهند وغيرها من البلدان .

مظاهر البحر في القرآن :

وفي القرآن الكريم من الايات ما يؤكد ان للعرب معرفة في البحر ، وانهم استغلوا ثروته ، ومنافعه ، فقد خاطبهم بلغتهم التي يعرفون اسرارها ومضامينها وان تفصيل القرآن الكريم في ذكر البحر ، والسفن التي تمخر عبابه في اكثر من موقع ، دليل على ان العرب قد عركوا البحر

وعرفوا وسيلة الابحار فيه ، والا لا يمكن ان يفاجئهم القران بشيء يجهلونه . وهذا ما انتبه اليه الدكتور طه حسين واكده في كتابه الادب الجاهلي(١٤) : بان للعرب علماً بالبحر ، مستنداً بذلك على القران الا انه وهذا ما لا نوافقه فيه ـ انكر وجود مظاهر البحر او الاشارة اليه في الشعر الجاهلي وان ما ذكر فيه يدل على الجهل ليس الا . وان ما نتناوله في هذا البحث من مظاهر البحر في الشعر الجاهلي سوف يقودنا الى أن الشاعر الجاهلي لا يتكلم عن جهل ، بل عن تجربة صادقة وعن وعي دقيق .

ولكي تبدو الصورة واضحة لدينا نذكر ما ورد من اشارة للسفينة ومظاهر البحر في القران . قال الله تعالى : « فانطلقا حتى اذا ركبا في السفينة خرقها قال : اخرقتها لتغرق اهلها لقد جئت شيئا امراً »(١٥) كما وردت ايضاً في سورة العنكبوت بقوله :/ فانجيناه واصحاب السفينة وجعلناها اية للعالمين»(١٦) وقد عبر القرآن عن السفينة بقوله تعالى « ربكم الذي يزجي لكم الفلك في البحر لتبتغوا من فضله ، انه كان بكم رحيما »(١٧) وبقوله ايضاً « الم تر ان الفلك تجري في البحر بنعمة الله »(١٨) .

ومرة ثانية نجد القرآن يعبر عن السفينة بالجوار بقوله تعالى « ومن اياته الجوار في البحر كالاعلام »(١٩) « وله الجوار المنشآت في البحر كالاعلام »(٢٠) .

وغيرها من الآيات التي صور فيها البحر والسفن ، ولم يكتف القران الكريم بذلك ، بل وجدنا فيه كشفاً للبحر وثرواته واستغلال الانسان لها ، فهو مخزون هائل بما يحويه من ثروة غذائية، ومعادن ثمينة من لؤلؤ ومرجان .

قال الله تعالى : « هو الذي سخر البحر لتأكلوا منه لحماً طرياً ، وتستخرجوا منه حلية تلبسونها وترى الفلك مواخر فيه »(٢١) وقال تعالى « يخرج منها اللؤلؤ والمرجان »(٢٢) .

وبعد هذا يحق لنا ان نسأل ، اذا كان الجاهليون قد جهلوا البحر ، واستغلال ثروته ، فكيف خاطبهم الله تعالى بهذه المفردات والمصطلحات ، ان لم تكن لهم خلفية ، ومعرفة بما يسمعون ؟ إن ما احتواه القران الكريم من ايات حول البحر ، وما جرى فيه ، لهو دليل قاطع ايضاً على ان العرب قبل الاسلام عرفوا البحر ، وانشاوا لهم السفن ، واستغلوا ثروته . ويمكن ان نضيف الى هذا دعوة الرسول الكريم اصحابه للسفر الى الحبشة ، ورحلتهم الطويلة في البحر . فاذا لم تكن للعرب معرفة بالبحر ، ولهم علاقات بحرية مع الحبشة وغيرها من البلدان ، لا يمكن ان نصدق ان الرسول الكريم يجازف باصحابه الابرار ، اذا لم يعرف ايجابية الرحلة وتحقيقها .

مظاهر البحر في الشعر الجاهلي :

وبعد ان عرفنا من التاريخ والقرآن كيف تعامل العربي معالبحر، نأتي الىالبحر الثالث وهو الشعر الجاهلي نفسه وهو كما اعتقد خير دليل نستشف منه الدخول الى اية دراسة وتاكيد اية فكرة لانه السجل الذي احتوى الحياة العربية بكل جوانبها ، وان تتبع مظاهر البيئة البحرية في الشعر الجاهلي سوف يفيدنا من ناحيتين :

الاولى : انها تكشف ظاهرة جديدة في الشعر الجاهلي لم يتطرق اليها الباحثون بالبحث والتفصيل .

والثانية : انها تؤكد لنا حقيقة نحن في امس الحاجة الى تاكيدها طالما اثيرت من قبل المستشرقين وغيرهم في ان العرب لم يعرفوا ركوب البحر ، وانهم كانوا يخشون ركوبه حتى قيل عنهم « لا تر العربي البحر ، ولا تر الصيدوني الصحراء »(٢٣) . وبذلك سوف يكون هذا البحث رداً ضمنياً على هذا الافتراض ، الا ان الجواب عنه هنا ـ اضافة الى التاريخ والقرآن اللذي ذكرتهما ـ سيكون منشعرهم ونتاجهم الذي يمثل مخزونهم الفكري ، وقاموسهم الكبير .

السفينة في الشعر الجاهلي :

واول ما يطالعنا من حياة البحر في الشعر الجاهلي ، وصفهم السفينة (وهي عدة البحر الرئيسية) وقد ارتبط وصفهم للسفينة كثير من الاحيان ـ بظعائن الحبيبة الراحلة ، وما توغل هذه الصورة في نفوسهم من الم وحزن . ولعل تقارب الصورة بينهما قاد الشاعر الجاهلي ان يشبه الظعائن بالسفينة فكلاهما يتموج . الظعائن في رحيلها تتموج ، والسفينة في البحر تتصارع مع الموج ، وان التقاط الشعراء لهذه الصورة من عالم البحر ، لهو دليل معايشة ، وتبصر ، وتنم عن ملاحظة دقيقة . ولكن قد يثار سؤال / وهو ان الشعراء الجاهليين لجأوا الى اقتباس التشبيه بعضهم من بعض ، وبذلك تكررت صورهم الا أن ظاهرة التشخيص التي يلجأ اليها الجاهلي في

وصفه والتي سوف نراها تبدد هـذا الافتراض وتمحو اثره .

فطرفة بن العبد في معلقته يشبه لنا هودج الحبيبة وهي ترحل بالسفن العظام التي تمخر عباب البحر ، بيد ملاحها الماهر ، يحركها كيفما شـاء .

يقول طرفة في معلقته /(٢٤) :

كأن حـدوج المالكيـة غدوة
خـلايا سـفين بالنواصف من دد
عدولية او من سفين ابن يامن
يجـور بها المـلاح طوراً ويهتـدي

فصورة السفن في البحر ، صورة جـديدة بعيدة عن حياة الصحراء ، التقطتها عينا طرفة من كثب ، وليست هي عين الخيال المحض الذي سمع به ، وروى له عنه . والذي يزيد مـن ايماننا بان وصف طرفة لسـفينته صادق وينم عن تجـربة عاشها بنفسه ، هو هذا التشخيص الذي لجأ اليه في وصـف سـفينته ، فهو لم يكتف بوصفها دون اعطائنا فكرة عن نوعها ، فسفينته (عدولية)(٢٥) او هي من سـفن (ابن يامن)(٢٦) ولجوء طـرفة لتحديد الاماكن واسماء الاشخاص لتعيين هوية سـفينته ، وتشابه سفينته في الصنع بين سـفن عدّولى ؛ وسفن ابن يامن ، دليل على ان طرفة عاش حياة البحر وعرف عن هـذين النوعين من السـفن ، بل لا نجاري الخطـاء اذا قلنا انه ركب البحر بهما وعرف مزايا كل منهما . لأن عيشتـه القريبة من البحر ، وتردده على البحرين يؤكد ما نذهب اليه . كما اننا لا يمكن ان نتوقع ان تقوم هناك صناعة للسفن (مهما كان نوعها) بل عـدة صـناعات واشـتهار عدة مناطق على السـاحل بصناعتها واختلاف بعضها عن البعض في فتـرة زمنية قصـيرة ، بل لابد انها مرت بمراحل تطور ، حتى باتت صناعة السـفن والابحار بها ، وتميـز انواعها ، شيئاً مالوفاً عند الناس ، ولتجد صداها عند الشعراء الذين راوها ، وركبوا على ظهرها . وبعد هذا نسـال ايتأتى مثل هـذا التشخيص والوصف الدقيق من رجل جاهل بالبحر كما يقول الدكتور طه حسين .(٢٧)

واذا جئنا الى النابغة نجد ان صورة السـفن في شعره واضحة المعالم ، تستمد اصولها مـن عيشته الحضرية التي عاشها في الحيـرة في بلاط المناذرة . حيث نجد السفن العدولية ايضاً ، وهذا ما يؤكد بان عدّولى ، منطقة اشـتهرت وذاع صيتها انذاك في صناعة السـفن ؛ بل اننا نجـدها عند النابغة في موضع قوة ، فهي تدخل في صراع مع سفن البيزنطيين ، حيث تذود عن السـاحل العربي تجاه غزوات الروم ، وتجاوزهم بسفنهم الطويلـة المتينـة التـي عبـر عنهـا (بقـراقير النبيط) .(٢٨)

يقول النابغة :(٢٩)

له بحـر يقمـص بالعـدولي
وبالخلـج المحملـة الثقـال
مضـر بالقصور يذود عنها
قـراقير النبيط الى التـلال

إن هذه الصورة تؤكد ان للعرب سفنا ليست بالقليلة وليست بعاجزة ايضا عن رد تحـرشات الروم اذا ما حدثت ، وبالتالي تثبت خبرة العرب، ودخولهم الى البحر واستغلاله تجارياً وعسكريا .

كما نجد ايضا عند النابغة صورة لسـفن الشحر(٣٠) في اليمن . ويبدو من كلامه بانها ايضا من المناطق التي اشتهرت بصناعة السفن . وذاع صيتها ، وخاصة بانها تقع على الساحل العربي من جهة البحر الاحمر .

يقول النابغة :/(٣١)

كأن الظعن حين طفون ظهراً
سفين الشحر يممت القراحا

ويبدو ان السفينة العدولية قد استأثرت باهتمام الشعراء ؛ لذلك تكرر ذكرها في اشعارهم حتى إنها عند عمرو بن قميئة اطلقت على الملاح بقوله :(٣٢)

هل ترى عيرها تجيز سراعاً
كالعدوليّ رائحا من اوال(٣٣)

كما نجد ايضا السفينة عند ابي دواد الايادي بقوله :(٣٤)

هل ترى من ظعائن باكرات
كالعـدولي سـيرهن انقحـام

الا اننا نجد عند الشـعراء الجاهليين ذكر لانواع اخرى من السـفن ، لها مواصفاتها الخاصة تدل على معرفتهم الدقيقة بهذه السـفن . فهي عند لبيد بن ربيعة العامري طويلة ، سقائفها مشدودة

بالليف(٣٥) ، ومدهونة بالدهن ، سهر عليها صانعها وهو من اصل هندي .

كسفينة الهندي طابق دَرْءَها
بسقائق مشبوحة ودهان(٣٦)

ولعل هذه السفينة تمثل بداية تطور صناعة السفن عند العرب ،وخاصة قبل أن تزداد معرفتهم بضاعتها ، ويتعرفوا على تجربة غيرهم من الاقوام؛ حتى تطورت بعدها صناعة السفن عندهم ، واصبحت اكثر منعة وقوة لمواجهة امواج البحر . اما سفينة امرىء القيس ، فلعلها نوع جديد من انواع السفن التي كانت معروفة انذاك . فهي قد طليت بالقار . لتزداد قوة تجاه ملوحة البحر وامواجه .

فشبهتهم في الآل لما تكمشوا
حدائق دوم او سفينا مقيرا(٣٧)

اما عند زهير فهي من السفن الكبيرة والتي اطلق عليها زهير اسم القوادس .(٣٨)

يقول :(٣٩)

عوم القوادس تفي الاردمون بها
اذا ترامى بها المطلوب الزَبدُ

وورد هذا النوع من السفن ايضاً في شعر مليح بن الحكم بقوله :/(٤٠)

كما نشعت في البحر اوتادُ قادس
مزَينسيّة طابت له فهو جافل

وعند امية بن ابي عائذ بقوله :(٤١)

وتهفو بهاد لها ميلع
كما اطرد القادس الاردمونا

ونجد صورة السفينة الغسانية(٤٢) عند ضابىء بن الحارث بقوله :(٤٣)

تدافع غسانية وسط لجة
إذا هي هَمّت يوم ريح لترسلا

الا اننا نجد عند بشر بن ابي خازم ، صورة متطورة لسفينة واسعة ، الواحها مطلية بالقار ومشدودة بقوة بمسامير ، ركب فيها بشر متاجراً ، وان هذه الصورة تمثل ما وصل اليه العرب في صناعة السفن ، حيث اصبحت سفنهم اكثر قوة ومنعة ، عما كانت عليه في بداية تطورها .

يقول بشر بن ابي خازم :(٤٤)

معبدة السقائق ذات دُسر
مُضَبرة جوانبها رداح

ولم يكتف الشعراء الجاهليون بذكر السفينة وانواعها بل لجاوا الى ذكر اجزاءها ليزيدوا بذلك حجة في خبرتهم لركوبها ، واطلاعهم الواسع عليها .

وقد استأثر صدر السفينة (جؤجؤها) - وهو يشق الماء - باهتمام الشعراء الجاهليين فقد شبه طرفة صدر السفينة وهو يشق الماء بالمفايل، وهي لعبة لصبيان الاعراب(٤٥) بقوله :(٤٦)

يشق حباب الماء حيزومها بها
كما قسم الترب المفايل باليد

وهذا الاعشى يصور لنا سفينته الكبيرة ، وهي تقاوم بصدرها امواج الفرات الهائجة حتى يكاد يتحطم بقوله :(٤٧)

وما مزبد من خليج الفرا
ت جَوْنٌ غواربه تلتطم
يكب الخلية ذات القلا
ع وقد كاد جؤجؤها ينحطم

اماالمثقب العبدي فيشيره ايضا منظر السفينة (صدرها) وهو يشق طريقه وسط الامواج فيقول :(٤٨)

يشق الماء جؤجوها وتعلو
غوارب كلّ ذي حدب بطين

ولا ينسى الشاعر الجاهلي جانبا من جوانب السفينة وهو مؤخرتها - حيث يرقد الملاحون ويحتفظوا بمؤنهم فيها - في ان يصفه لنا .

فقد صور لنا الاعشى خشية الملاح ، ولوجوده الى كوثل السفينة ، بعد ما ترنح من شدة الموج وهو على ظهرها ، وتصوير الشاعر الجاهلي لمثل هذه الظاهرة ، وبهذا الحضور الذي لا يتاتى الا لمن عاش البحر ، وركب السفينة ، وصادف مثل تلك اللحظة التي تلعب الرياح ، وشدة الموج بها ، حتى يصبح من المتعذر على الشخص ان يقف عليها ، ويستقر ، لذلك لا نشك في ان الاعشى لم يركب السفينة وهو الشاعر الذي عاش في الحضر في بلاط المناذرة واكثر من الترحال والسفر طلباً للمال ، والتكسب بالشعر . حتى أن حضريته سرت الى الفاظه ، واسلوبه وغدا شعره سهلا عذباً بعيداً عن وعورة الالفاظ وخشونتها .

قال الاعشى :(٤٩)

تكاكا ملاحهـا وسـطها
من الخوف كوثلها يلتزم(٥٠)

واذا جئنا الى عدة السفينة فاننا نجد لها صدى في شعرهم ايضاً ، ينم عن ملاحظتهم الشخصية والدقيقة في مضمار البحر ، فالاعشى عندما يصف سفينته ، يصفها ذات شراع ، وأن ملاحها خبير عارف باسرار البحر . فهو سرعان ما يرخي (حبال الشراع) عندما يثور البحر ، وتتلاطم أمواجه حتى لا تنقلب السفينة ، نسأل هنا : أمثل هذه الخبرة البحرية تاتي لرجل لم يعرف البحر ؟ او انه عرفه بالاسم ؟ أم انها خبرة معايشة طويلة للبحر ، وظروف الابحار فيه ؟

يقول الاعشى :(٥١)

يكب السفين لاذقانه
ويصرع بالعبر اثلا وزارا
اذا رهب الموج نوتيه
يحط القلاع ويرخي الزيار(٥٢)

وعند المسيب بن علس يصبح الشراع وسيلة من وسائل التشبيه ، وهو هنا اختار هذا المظهر البحري ، وشبه عنق صاحبته وهي تمده ، بشراع السفينة واراد بانه طويل لان طول العنق صفة جمالية عند الجاهلي .

وكأن غاربها رباوة مَخْرِم
وتَمُدُّ ثنيَ جديلها بشراع(٥٣)

ومن عدد السفينة ايضا سكانها ، وهو ما وجدناه عند طرفة بن العبد ، عندما شبه عنق صاحبته وانه مرتفع كسكان السفينة ، وان لجوُ طرفة الى البحر ، واخذ تشبيه منه ، دليل واضح على الخلفية الثقافية التي ساهمت البيئة البحرية ايضا في تكوينها ، لذلك جاءت كثير من تشبيهاته مستقاة من البحر وظروفه .

يقول طرفة :(٥٤)

واتلعُ نهّاضٌ اذا صَعّدَتْ به
كسكّان بوصي بدجلة مُصْعِدِ

كما ان ايراد اللفظة الفارسية (بوصيّ) والتي تعني السفينة او القارب(٥٥) ، يدل على ان هذه اللفظة هي واحدة من الالفاظ الفارسية التي دخلت الى الساحل العربي عن طريق الفرس وشاع استعمالها بين الشعراء وذلك بحكم ما كانت بين الفرس واقطار الخليج العربي من علاقات تجارية حيث وردت عند سلامة بن جندل بقوله :(٥٦)

يقمص بالبوصي فيه غوارب
متى ما يخضها ماهر اللج يغرق

وقد وردت عند الاعشى بقوله :(٥٧)

مثل الفراتي اذا ما طما
يقذف بالبوصي والماهر

كما وجدناه ايضاً عند النابغة ، حيث عبر عنه بالخيزرانة بقوله :(٥٨)

يظل من خوفه الملاح معتصماً
بالخيزرانة بعد الأين والنجد

ومن عدد السفينة التي نعثر عليها في شعرهم ، المجذاف او المجداف(٥٩) وكلاهما فصيحتان قال المثقب العبدي :(٦٠)

تكاد اذا حَرَّكَ مجدافها
تنسل من مثناتها واليد

وقال المرقش الاكبر ايضا :(٦١)

تغدو اذا حُرِّكَ مجدافها
عَدْوَ رباعٍ مضرد كالزُّلَم

الملاح في الشعر الجاهلي :

الملاح في اللغة النوتي: وهو صاحب السفينة، وسمي ملاحا لملازمته الماء الملح .(٦٢) ويظهر الملاح في الشعر الجاهلي قائداً ، وموجهاً لسفينته في لجة البحر ، صابراً ، يعاني مرارة الشدة ، ويتحمل مشاق البحر واهواله .

وقد ورد في شعرهم بعدة الفاظ ، منها هذا اللفظ عند النابغة الذبياني بقوله :(٦٣)

يظل من خوفه الملاح معتصماً
بالخيزرانة بعد الاين والنجد

وقد جاء بنفس اللفظ عند الاعشى بقوله :(٦٤)

تكاكا ملاحها وسطها
من الخوف كوثلها يلتزم

ألا انه جاء بلفظ النوتي في شعره بقوله :(٦٥)

اذا رهب الموج نوتية
يحط القلاع ويرخي الزّيارا

وجاء ايضاً بهذا اللفظ عند زهير بن ابي سلمى بقوله :(٦٦)

يقطعن اجواز اميال الفلاة كما
يغشى النواتي غمار اللجّ بالسفن

وعند عبيد بن الابرص نجد ملاحيه من اليهود حيث يقول :(٦٧)

جوانبها تغشى المتالف اشرفت
عليهن صهب من يهود جنوح(٦٨)

ويصف لنا زهير ايضا ملاحه بانه حاذق ، يقود القوادس في لجة البحر المتلاطم ويطلق عليه (الاردمون)(٦٩) بقوله :/(٧٠)

عدم القوادس فقيّ الاردمون بها
اذا ترامى بها الملولب الزبد

التجارة البحرية في الشعر الجاهلي :

لقد كان للموقع الجغرافي الذي تحدثنا عنه في المقدمة ، والذي تتمتع به الجزيرة العربية وساحل الخليج العربي ، وقيام عدة موانىء على شواطئه ، اثر في الحركة التجارية ، وزيادة النشاط التجاري العربي مع البلدان والاقاليم المجاورة .

ورغم ان الاشارة للحياة التجارية في الشعر الجاهلي قليلة جداً ، الا انها على قلتها تعكس لنا عن وجود تجارة بحرية عربية (مهما كان نوعها ، وامكانياتها المادية) ، فقد وجدنا من الشعراء من اشار الى السفينة وهي محمة بالبضائع وان هذا اقوم لسيرها في البحر وسط الامواج ، حيث ورد ذلك عند بشامة بن عمرو بقوله :(٧١)

وان ادبرت قلت مشحونه
اطاع لها الريح قلعاً جفولا

كما ورد ايضا ذكر للسفن المحملة الثقال عند النابغة الذبياني في بيته الذي سبق ان اوردناه وهو :ـ

له بحر يقمص بالعدولي
وبالخلج المحملة الثقال(٧٢)

وان ورود مثل هذه الاشارات في الشعر الجاهلي يعني ان الشاعر الجاهلي كان يملك تصوراً حول التجارة البحرية ، وان هذا النشاط دخل الى الحياة العربية كغيره من النشاطات منذ زمن بعيد . والذي يزيد هذا الاعتقاد ويؤكده ما نجده عند بشر بن ابي خازم من وصف للرحلة التجارية حيث ركب هو ومن معه على ظهر سفينة في رحلة تجارية الى الهند ، جلبوا فيها المسك والبخور ، وهذا يعني ان العرب عرفوا طريق الهند البحري ، واقاموا علاقات تجارية مع الهند .

يقول بشر بن ابي خازم :(٧٣)

اجالد صفهم ولقد اراني
على قرواء تسجد للرياح
مُعبّدة السقائق ذات دُسْر
مُضَبَّرة جوانبها رداح(٧٤)
اذا ركبت بصاحبها خليجاً
تذكر ما لديه من جناح
يمر الموج تحت مشجرات
يلين الماء بالخشب الصحاح
ونحن على جوانبها قعود
نغض الطرف كالابل القماح
فقد اوقرن من قسط ورند
ومن مسك احم ومن سلاح

الثروات البحرية :

(١) صيد اللؤلؤ :

لقد حظيت هذه الثروة من لدن الشاعر الجاهلي بالعناية والاهتمام ، فقد وصف لنا اللؤلؤ، وامعن في وصفه ، وبحث الغواص الدائم في صيده والحصول عليه .

واللؤلؤ كما هو معروف لدى الجميع من نتاج البحر ، ووصف الشاعر الجاهلي له دليل ارتباط وثيق بينه وبين البحر . واذا اردنا ان نعرف الى اى مدى استطاع الشاعر الجاهلي ان يوظف هذا النتاج البحري في شعره ، نذكر بعضاً مما ورد منه في الشعر الجاهلي فهذا طرفة بن العبد يوظفه في شعره ، عند ما يلجأ الى وصف عنق صاحبته البض ، فيجد في اللؤلؤ خير ما يوصف به عنقها الابيض .

قال طرفة :(٧٥)

وفي الحي ُ احوى ينفض المرد ّ شادن
مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

وعند النابغة نجد له اثرا في قوله :(٧٦)

اخذ العذارى عقده فنظمته
من لؤلؤ متتابع متسرد

وفي قوله ايضا :(٧٧)

اودرة صدفية غواصها
بهج متى يرها يهل ويسجد

كما نجد عند نظيرهم الاعشى الذي شاطرهم العيش في الحضر ، وصفا للؤلؤ في قوله :(٧٨)

ويوم اذا ما رايت الصوا
ر ادبر كاللؤلؤ المنخرم

كما نجد وصفاً للؤلؤ في شعر امرىء القيس بقوله :(٧٩)

فاسيل دمعي كفص الجمان
او الدر رقراقة المنحدر

وفي شعر سويد بن ابي كاهل اليشكري بقوله :(٨٠)

كالتوءامية ان باشرتها
قرت العين وطاب المضطجع(٨١)

وعند علقمة الفحل بقوله :(٨٢)

وجيد غزال شادن فردت له
من الحلي سمطى لؤلؤ وزبرجد

كما نجده عند لبيد بن ربيعة بقوله :(٨٣)

وتضي وفي وجه الظلام منيرة
كجمانة البحري سل نظامها

وعند المفضل النكري بقوله :(٨٤)

فدمعي لؤلؤ سلس عراه
يخر على المهاوى ما يليق

وبعد ان اوردنا بعضا من اشعارهم في هذا النتاج البحري ، وعرفنا كيف ضموه الى ذخيرتهم الصحراوية ؛ ننتقل الى الجانب المهم وهو الغواص وكيف صوره لنا الشاعر الجاهلي ، وهو يكد ويكدح في سبيل الحصول على درة ثمينة ، يزهو بها ، ويطير فرحاً . وفي هذا المضمار نجد ثلاث لوحات في الشعر الجاهلي ؛ اثنتان منها للاعشى وواحدة للمخبل السعدي . تمثل هذه اللوحات وثيقة تاريخية صادقة للبحث عن اللؤلؤ في العصر الجاهلي ، وتبدو كل المزاعم التي قيلت عن جهل العربي بالبحر ، وخوفه منه ، بما تحويه من تفصيل دقيق ، ومعاناة صادقة بحثا عن المعدن الثمين في اعماق البحر . ونبدأ بقصيدتي الاعشى؛ واول هذه القصائد قصيدة عامة يصور فيها الغواص وهو يستخرجها من لجج عميقة ، يدفع حياته ثمناً لها ، فهي غاية ما يرجوه ويتمناه في حياته ، منذ ان يحين موعد رجولته حتى يشيب ويهرم . والاعشى في هذه القصيدة لاينسى ان يصور لنا الخوف ، ومواجهة الموت الجاثم في اعماق البحر لاولئك الصيادين الذين يبحثون عن الدر . كما أنه يصور لنا ندرة هذه الدرة ؛ حتى انها تحرس من قبل الجن لا تفارقها خوفا عليها من ايدي السارين والسرقا (الصيادين) .

يقول الاعشى :(٨٥)

كأنها درة زهراء اخرجها
غواص دارين يخشى دونها الغرقا(٨٦)
قد رامها حججا مذ طر شاربه
حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا(٨٧)
لا النفس تؤنسه فيتركها
وقد رأى الرغب راى العين فاحترقا
ومارد من غواة الجن يحرسها
ذونيقة مستعد دونها ترقا
ليست له غفلة عنها يطيف بها
يخشى عليها سرى السارين والسرقا(٨٨)
حرصاً عليها لو أن النفس طاوعها
منه الضمير لبالي اليم او غرقا
في حوم لجة آذى له حدب
من رامها فارقته النفس فاعتلقا
من نالها نال خلداً لا انقطاع له
وما تمنى فاضحى ناعما انقا

اما قصيدته الثانية فهي لوحة تاريخية وفنية صادقة ، لاغبار عليها من شك او ريبة كان شاعرنا قد تحسسها ، ورسم خيوطها بنظره

وخياله ، وهي بالحقيقة تمثل أروع ما وصل لنا من الشعر الجاهلي عن صيد اللؤلؤ .

والقصيدة يبداها الاعشى بوصف اربعة من صيادي اللؤلؤ – ويصفهم بانهم مختلفو الالوان والاصل – وقد اجتمعوا على الصيد . حتى اذا اختير اصلبهم واقواهم قلباً على الصيد رحلوا بسفينتهم الى عرض البحر ، فاذا ما وصلوا الى مكان الصيد ، وارسوا سفينتهم ، بعدما القوا المراسي ،(٨٩) قذف صاحبهم نفسه في البحر ، بعد أن طلا جسده بالزيت ، خوفاً من ملوحة ماء البحر . ثم يواصل الاعشى وصفه لهذا الغائص ، وهو يبحث عن درته ، وكيف يمج ويقذف بالزيت من فيه ، كي يضيء له الطريق في لجة البحر ، وهذه طريقة تستعمل في صيد اللؤلؤ(٩٠) ولا ينسى الاعشى ان ينقل لنا الصراع النفسي الذي يعيشه الصياد في بحثه عن اللؤلؤ . فابوه قبله مات بحثاً عنها . وهو الان في مواجهة مع الموت ، فاما ان يلحق به واما ان يحصل عليها ، ويتحرر من ربقة الفقر ، ويعيش في غنى ورفاه . ثم يصف الاعشى في قصيدته الغائص ، وقد ناصف النهار عليه وهو غاطس تحت الماء ، وشريكه فوق السفينة ينظر ، وهو ممسك بالحبل ،(٩١) ولا يدري ما حل بصاحبه . حتى اذا اخرجها سجد لها الملاحون ، وبدات رحلتها بايدي التجار ، حيث يقول :(٩٢)

كجمانة البحري جاء بها
غواصها من لجة البحر
صلب الفؤاد رئيس اربعة
متخالفي الالوان والنجر(٩٣)
فتنازعوا حتى اذا اجتمعوا
القوا اليه مقالد الامر
وعلت بهم سجحاء خادمة
تهوى بهم في لجة البحر(٩٤)
حتى اذا ما ساء ظنهم
ومضى بهم شهر الى شهر
القى مراسيه بتهلكة
ثبتت مراسيها فما تجرى
فانصب اسقف راسك لبد
نزعت رباعيتاه للصبر
اشفي يمج الزيت ملتمس
ظمآن ملتهب من الفقر
قتلت اباه فقال أتبعه
او استفيد رغيبة الدهر
نصف النهار الماء غامره
وشريكه بالغيب ما يدرى
فاصاب منيته فجاء بها
صدفية مضيئة الجمر
يعطى بها ثمنا ويمنعها
ويقول صاحبُ : الاتشرى ؟
وترى الطوارى يسجدون لها
ويضمها بيديه للتجر(٩٥)

اما اللوحة الثالثة فنجدها عند المخبل السعدي ، حيث صور فيها رعشة الخوف من الموت لدى الغائص ، وهو في لجة البحر ، وتحت رحمة سمك القرش ، وقد شبهه بسرعة السهم في سرعته ومضائه ، وهو يغسل من الماء حاملا درته الثمينة ، وقد تلبد على صدره زبد البحر والزيت الذي علق به في اثناء قذفه له داخل البحر في بحثه عن الدر ، حيث يقول :(٩٦)

وتريك وجها كالصحيفة لا
ظمآن مختلج ولا جهم
كعقيلة الدر استضاء بها
محراب عرش عزيزها العجم
اغلى بها ثمنا وجاء بها
شخت العظام كانه سهم
بلبانة زيت واخرجها
من ذى غوارب وسطه اللخم(٩٧)

وبعد ان استعرضنا هذه القصائد الثلاث نستطيع ان نقول ان هذا الوصف المتاني ، الدقيق نتصيد ، لم يات عن جهل ، وقلة خبرة ،، بل انه متات من معرفة دقيقة بالبحر وظروف الصيد فيه ، وهذا ما يسند راينا من ان العربي عرف البحر ، واطلع على ظروف العيش فيه .

(٢) صيد السمك :

ان الشعر الجاهلي ضنين بذكر السمك وصيده ، ولا نعرف لماذا لم يكثر الجاهلون من ذكر السمك وطرق صيده ، اذا عرفنا بانهم دخلوا البحر في سفنهم ، وعاشوا على سواحله . ولعل السبب ربما يعود الى قلة وسائل الصيد ، أو اختفائها في احيان كثيرة . كما ان اعتمادهم على

ما يملكونه من الحيوان ، الذي يشكل المصدر الاول والاساسي في غذائهم ، يبعدهم الى حد ما عن التفكير والاستفادة من مصادر الثروة البحرية .

الا اننا رغم ذلك وجدنا اشارات في الشعر الجاهلي للسمك وطريقة صيده ،وفي بعض الاحيان خطورة بعض اسماكه ، كسمك القرش الذي ورد في شعر المخبل السعدي ، وخشية الغواص منه بقوله :(٩٨)

بلبانة زيت واخرجها
من ذي غوارب وسطه اللخم

وان اشارة المخبل لهذا النوع من السمك ، وبهذا الوضع الذي يخشاه الصائد ، او الباحث عن اللؤلؤ ، يدل على انه كانت هناك عمليات صيد ، وان هذه العمليات كانت تضع في الحسبان (خطورة هذا النوع من السمك في مخيلها) بل اننا على يقين اذا قلنا / بان عمليات الصيد هذه ، والصيادون في اثناء صيدهم ، كانوا قد تعرضوا لهذا النوع من الاسماك . لهذا اصبحت الاشارة اليه وبهذا النوع من التاكيد المحفوف بالمخاطر ضروريا ، املتها عليه الحادثة .

كما اننا نجد ذكراً للسمك عند المزرد ، عندما شبه الدروع المنيعة بظهر السمكة التي لا يصل اليها سنان الصياد ، وسهامه .

يقول المزرد :(٩٩)

دلاص كظهر النون لا يستطيعها
سنان ولا تلك الحظاء الدواخل(١٠٠)

وفي هذا البيت ما يكشف لنا عن طريقة من الطرق البسيطة الشائعة آنذاك في صيد الاسماك والتي كانت تعتمد على السهام في صيد الاسماك .

وعند أوس بن حجر نجد ان سهولة صيد السمك (وخاصة في دجلة) قادته الى تشبيه ذلك باعدائه ، وانهم يقتلون بسهولة، حيث يقول :(١٠١)

او سركم اذ لحقنا غير فخركم
بانكم بين ظهري دجلة السمك

وعند عبيد بن الابرص ، نعثر على قصيدة وعرة الالفاظ ، تمثل شريحة من واقع بحري ، فيها ذكر الموت ، وهو يسكن في اعماق البحر ، يهدد سكونه اذا ما ظهر ولاح على سطحه ، كما فيها ذكر للاسماك التي تعيش فيه بشكل عام .

وان القصيدة وغيرها تمثل قفزة نوعية في المضمون عند الجاهلي . والدخول الى عالم البحر .

يقول عبيد بن الابرص :(١٠٢)

كليل مظلم الحجرات داج
بهيم او كبحر ذي بواص
من الحوت الذي في لج البحر
يجيد السبح في اللجج القماص(١٠٣)
اذا ما باص ملاح بصفحتيه
وبيض في المكر وفي المحاص(١٠٤)
تلاوص في المراص ملاوصات
له قلص دواجن بالملاص(١٠٥)
بنات الماء ليس لها حياة
اذا اخرجتهن من المداص(١٠٦)
اذا قبضت عليه الكف حينا
تناعص تحتها اي انتماص
وباص ولاص من قلص ملاص
وحوت البحر اسود او ملاص
كلون الماء اسود ذو قشور
تسجن تلاحم السرد الدلاص

☆

بعد هذا العرض ، نستطيع القول : ان هذا البحث يمثل رداً ضمنياً على من أنكر على العرب معرفتهم بالبحر وركوبه ــ بخاصة في فترة ما قبل الاسلام ــ وذلك من خلال تاكيد حقيقتين احتواهما البحث وهما :

الاولى : ان العرب عركوا البحر ، وعرفوا وسيلة الابحار فيه ، واستغلال ثرواته الطبيعية . حيث وضحت من خلال ما اوردت من ادلة القرآن والتاريخ العربي ، والشعر الجاهلي نفسه .

الثانية : ان الشعر الجاهلي احتوى الكثير من الاشارة الى مظاهر البيئة البحرية ، وان ما اوردناه من شعرهم في هذا البحث يكفي لتعضيد ما نذهب اليه. وان ما جاء فيه على لسان الشعراء الجاهليين من وصف لهذه المظاهر ينم عن معرفة ، وخبرة دقيقة بحياة البحر وليس فيه شيء يعتريه الشك والريبة .

هوامش البحث

(١) العرب والملاحة / ٢٤ .
(٢) المكان نفســه .
(٣) انظر المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٢٦٢/٧ .
(٤) المصدر السابق : ٢٦٦/٧ .
(٥) انظر حوار في العرب والملاحة : ٩١ .
(٦) المفصل : ٢٦٥/٧ .
(٧) العرب والملاحة : ١٠٠ .
(٨) المفصل : ٢٧٢/٧ .
(٩) المصدر السابق : المكان نفسه .
(١٠) المصدر السابق : ٢٧٣/٧ .
(١١) المصدر السابق : ٢٧٥/٧ .
(١٢) العرب والملاحة : ٩٢ .
(١٣) المفصل في تاريخ العرب : ٢٥٦/٧ ، وانظر ايضا العرب والملاحة : ٢٥ .
(١٤) انظر في الادب الجاهلي : ٧٩ .
(١٥) الكهف : ٧١ .
(١٦) العنكبوت : ١٥ .
(١٧) الاسراء : ٦٦ .
(١٨) لقمان / ٢١ .
(١٩) الشورى : ٣٢ .
(٢٠) الرحمن : ٢٤ .
(٢١) النحل : ١٤ .
(٢٢) الرحمن : ٢٢ .
(٢٣) انظر المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٢٤٥/٧ .
(٢٤) ديوان طرفة : ٧ .
(٢٥) عدولية : سفن تنسب الى عدولى : بفتح اوله وثانيه ، وسكون الواو ، وفتح اللام ، والقصـر . وهي قرية بالبحرين (معجم البلدان : ٩٠/٤) .
(٢٦) ابن يامن : رجل اشتهر بصناعة السفن بالبحرين .
(٢٧) انظر في الادب الجاهلي : ٧٩ .
(٢٨) القرقور : ضرب من السفن ، وقيل هي السفينة العظيمة او الطويلة ، وجمعه قراقير (لسان العرب مادة قرر) وقد جاء ذكرها ايضا عند مليح بن الحكم بقوله :

وزالت بهم صهب سياط كانها
قـراقير في ذى لجـة تتمـمع
(اشعار الهذليين : ١٣٢)

(٢٩) ديوان النابغة : ١٥٢ .
(٣٠) الشحر : وهو صقع على ساحل بحر الهند من ناحية اليمن (معجم البلدان : ٣٢٧/٢) .
(٣١) انظر ديوان النابغة : ٢١٣ .
(٣٢) ديوان عمرو بن قميئة : ٦٠ .
(٣٣) اوال : بالضم ، ويروى بالفتح ، جزيرة يحيط بهـا البحر : بناحية البحرين (معجم البلدان : ٢٧٤/١) .
(٣٤) الاصمعيات : ١٨٦ .
(٣٥) تمثل هذه الطريقة بداية صناعة السفن عند العرب ، حيث تشد الالواح بالياف النخيل ، يقول حورانـي « والراجح ان الواح هياكلها لم تكن تثبت بالمسامير بل تشد بخيوط من ليف » (حوراني العـرب والملاحة في المحيط الهندي : ص ٢٣) .
(٣٦) ديوان لبيد : ١٤٢ .
(٣٧) ديوان امرئ القيس : ٥٧ .
(٣٨) القوادس : جمع قادس وهي السفينة العظيمة وقيل هي صنف من المراكب (لسان العرب مادة قدس) .
(٣٩) ديوان زهير : ٢٨٠ .
(٤٠) اشعار الهذليين : ١٠٦ .
(٤١) المصدر السابق : ٥١٦ .
(٤٢) غسانية : نسبة الى غسان القبيلة المشهورة في اليمن (معجم البلدان : ٢٠٣/٥) .
(٤٣) الاصمعيات : ١٨١ .
(٤٤) انظر ديوان بشر بن ابي خازم : ٤٧ .
(٤٥) حيث يجمعون ترابا أو رملا ، ثم يخبئون خبيئا ، ثم يشق الفايل (الذي يلعب الفيال) ذلك التراب بيده فيقسمه قسمين ، ثم يقول لصاحبه في اى الجانبين ما خبات (انظر ديوان طرفة ص ٨) .
(٤٦) ديوان طرفة : ٨ .
(٤٧) انظر ديوان الاعشى : ص ٣٩ .
(٤٨) ديوان المثقب : ١٨٨ وما بعدها .
(٤٩) ديوان الاعشى : ٣٩ .
(٥٠) كوثل السفينة : ذنبها ومؤخرتها .
(٥١) ديوان الاعشى : ٥١ .
(٥٢) القلاع : الشراع .
(٥٣) المفضليات : ٦٢ .
(٥٤) ديوان طرفة : ٢١ .
(٥٥) انظر : (مادة بوصي) قاموس
Persian - English Dictionary

(٥٦) ديوان سلامة بن جندل : ١٨١ .

(٥٧) ديوان الاعشى : ص ١٤١ .

(٥٨) انظر ديوان النابغة : ٢٧ ، والخيزرانة : سكان السفينة وقيل هو الردى .

(٥٩) المجذاف : بالذال والدال ، لغتان فصيحتان . ومجداف السفينة خشبة في رأسها لوح عريض تدفع بها (لسان العرب مادة جذف) .

(٦٠) ديوان المثقب العبدى : ٣٢ .

(٦١) المفضليات : ٢٣٠ .

(٦٢) لسان العرب (مادة ملح) .

(٦٣) ديوان النابغة : ٢٧ .

(٦٤) ديوان الاعشى : ٣٩ .

(٦٥) المصدر السابق : ٥١ .

(٦٦) انظر ديوان زهير : ١١٨ .

(٦٧) ديوان عبيد بن الابرص : ٤٦ وما بعدها .

(٦٨) المتالف / الامكنة الخطرة .

(٦٩) الاردمون : جمع أردم وهو الملاح الحاذق .

(٧٠) ديوان زهير : ٢٨٠ .

(٧١) المفضليات : ٥٨ .

(٧٢) ديوان النابغة : ١٥٢ ، والخلج : السفن الكبيرة .

(٧٣) ديوانه : ٧) وما بعدها .

(٧٤) الدسار : المسمار : وجمعه دسر ، وكل ما سمر فقد دسر ، قال الفراء : الدسر : مسامير السفينة وشرطها التي تشد بها (لسان العرب مادة دسر) . والرداح : الواسعة .

(٧٥) ديوان طرفة : ٨ .

(٧٦) انظر ديوان النابغة : ٩٥ .

(٧٧) انظر ديوانه ص ٩٢ .

(٧٨) ديوان الاعشى : ٣٩ .

(٧٩) شرح الاشعار الستة الجاهلية : ٥١ .

(٨٠) المفضليات : ١٩١ .

(٨١) التوامية : درة منسوبة الى تؤام ، وهي قصبة عمان التي تلي الساحل .

(٨٢) انظر ديوان علقمة الفحل : ١٠٥ .

(٨٣) ديوان لبيد : ٢٠٩ .

(٨٤) الاصمعيات : ٢٠٠ .

(٨٥) ديوان الاعشى : ٨٠ .

(٨٦) دارين : فرضة في البحرين ، يجلب اليها المسك من الهند (معجم البلدان : جـ ٢/٤٣٢) .

(٨٧) تسمسع : هرم واضطرب في مشيه .

(٨٨) سرى السارين : الذين يصيدون في الليل .

(٨٩) المراسي : وهي آلة ترسي بها السفينة .

(٩٠) انظر المخصص : ١٥٠/١ .

(٩١) حيث يغوص الغواص بحبل معه طرفه ، وطرفه الاخر مع صاحبه (خزانة الادب ٢١١/٣) .

(٩٢) انظر خزانة الادب : ٢١٣/٣ وما بعدها .

(٩٣) النجر : بفتح النون وسكون الجيم : الاصل .

(٩٤) السجماء : وهو الظهر ، وهنا اراد السفينة .

(٩٥) الصواري : الملاحون .

(٩٦) المفضليات : ١١٥ .

(٩٧) اللخم : سمك القرش .

(٩٨) المفضليات : ١١٥ .

(٩٩) المفضليات : ٩٨ .

(١٠٠) الدلاص : اللين البراق الاملس (لسان العرب مادة دلص) والنون : السمكة . والحظاء : السهام الصغار، لانصال لها .

(١٠١) ديوان اوس بن حجر : ٨١ .

(١٠٢) ديوان عبيد : ٨٥ وما بعدها .

(١٠٣) القماص : الوثب اى ان لايستقر في موضوع (لسان العرب مادة قمص) .

(١٠٤) المحاص : اسرع وعدا عدوا شديدا (لسان العرب مادة محص) .

(١٠٥) ملاص : الصفا الابيض (لسان العرب مادة ملص) .

(١٠٦) نبات الماء / هنا يقصد الاسماك .

★

المصادر والمراجع

١ – الاصمعيات :
تحقيق احمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون – الطبعة الثانية دار المعارف – مصر ١٩٦٤ .

٢ – خزانة الادب :
للبغدادي تحقيق ، عبدالعزيز الميمني ، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٤٩هـ .

٣ – ديوان طرفة بن العبد :
– شرح الشنتمري – تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال – مطبعة دار الكتاب ١٩٧٥ .

٤ – ديوان النابغة الذبياني :
تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم – دار المعارف القاهرة ١٩٧٧ .

٥ – ديوان امرىء القيس :
تحقيق محمد ابو الفضل – الطبعة الثانية دار المعارف – مصر ١٩٦٤ .

٦ – ديوان الاعشى :
تحقيق الدكتور محمد حسين .

٧ ـ ديوان علقمة الفحل :
تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال ـ دار الكتاب العربي .

٨ ـ ديوان عمرو بن قميئة :
تحقيق حسن كامل الصيرفي ـ مجلة معهد المخطوطات العربية ـ القاهرة ١٩٦٥ .
تحقيق خليل ابراهيم العطية . مطبعة الجمهورية . بغداد ، ١٩٧٢ .

٩ ـ ديوان سلامة بن جندل :
تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، الطبعة الاولى ـ حلب ١٩٦٨ .

١٠ـ ديوان شعر المثقب العبدي :
حسن كامل الصيرفي ـ جامعة الدول العربية ـ معهد المخطوطات القاهرة ١٩٧١ .

١١ـ ديوان اوس بن حجر :
ت الدكتور محمد يوسف نجم ـ الجامعة الاميركية دار صادر . بيروت ١٩٦٠ .

١٢ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري :
ت د . احسان عباس وزارة الارشاد والانباء . الكويت ١٩٦٢ .

١٣ـ شرح ديوان زهير بن ابي سلمى :
نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب الدار القومية ـ القاهرة ١٩٦٤ .

١٤ـ شرح اشعار الهذليين :
تحقيق عبدالستار احمد فراج ـ مكتبة دار العروبة ـ القاهرة .

١٥ـ العرب والملاحة في المحيط الهندي :
تأليف جورج فاضلو حوراني . ترجمة الدكتور يعقوب بكر ـ مكتبة الانجلو المصرية .

١٦ـ في الادب الجاهلي :
طه حسين الطبعة الاولى ، دار المعارف ـ مصر ١٩٦٩ .

١٧ـ لسان العرب :
ابن منظور : بيروت ١٩٥٦ .

١٨ـ المخصص :
ابن سيدة / المكتب التجاري للطباعة والتوزيع . بيروت

١٩ـ معجم البلدان :
ياقوت الحموي : دار صادر بيروت ١٩٥٧ .

٢٠ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام :
الدكتور جواد علي : دار العلم للملايين ـ الطبعة الاولى ـ بيروت ١٩٧١ .

٢١ـ وصف البحر والنهر في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني :
الدكتور حسين عطوان الطبعة الاردنية ـ عمان ١٩٧٥ .

المصادر الانكليزية

Persian - English Dictionary, by F. Steingass, Second Impression London 1930.

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 78
1 فبراير 2014

مظاهر التناص في حوارية باختين

محمد وهابي

ظهر (ميخائيل باختين: Mikhail Bakhtine) في مرحلة تميزت بعنف الصراع بين البنيويين والماركسين، وقد سجل حضوراً متميزاً في الخطاب النقدي المعاصر؛ لأنه لم ينضم في هذا المعترك إلى جانب ضد آخر، وإنما تبنى موقفاً ينتقدهما معاً، وبذلك يكون قد فتح الصراع على واجهتين: صراعاً ضد البنيويين الشكليين، انطلاقاً من رفض فكرة النص المغلق على ذاته والمكتفي بدلالاته، والتأكيد – في المقابل – على حواريته وتعدد خطاباته، وصراعاً ضد الماركسيين المتطرفين من خلال تحويل العلاقة التي كانوا يربطونها بين النص والواقع التاريخي والاجتماعي والاقتصادي إلى علاقة بين النص وغيره من النصوص، وبذلك يكون قد مهد الطريق لقيام تصور ناضج حول «التناص».

لقد ارتبطت بداية هذا المشروع النظري، عند (باختين)، بكتابه: «شعرية دوستويفسكي» الذي سيعمد من خلاله إلى تحديد مفهوم «الحوارية» Dialogisme، وذلك عن طريق إجراء مقارنة بين روايات تولستوي، وروايات دوستويفسكي. وقد خلص من هذه المقارنة إلى التأكيد بأن شخصيات تولستوي لا تستقل بذواتها وبمواقفها، وإنما تخضع بشك مطلق لسلطة المؤلف الذي يتحدث بالنيابة عنها، ويوجهها إلى نواياه ومقاصده بالشكل الذي يريد،

دون أن تمانع أو تحتج. وهذا يعني أن رواياته تتوجه إلى تأكيد حقيقة واحدة فقط هي حقيقة المؤلف. وبهذه الصفة، يتميز العالم الروائي عنده بكونه عالماً مونولوجياً، تلتف فيه كل الأصوات حول صوت المؤلف، فتشكل معه صوتاً موحداً متجانساً Homophone «يتوفر على وحدة متراصة متناغمة (...) في هذا العالم ليس هناك صوت ثان إلى جانب صوت المؤلف»[1]. أما روايات دوستويفسكي فهي، على عكس ذلك، تتميز بحواريتها، وتعني الحوارية عند تعدد الأصوات Polyphonie داخل الرواية بكيفية يضطر فيها كل ما هو سلطوي أو رسمي إلى الانصهار والذوبان: «إن دوستويفسكي شأنه شأن بروميثيوس، جوته، لا يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس)، بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعهم قادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى أن يثوروا في وجهه»[2]. ويزيد باختين من توضيح هذا بقوله: «إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترن بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترن الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين»[3].

بهذا التوضيح، يؤكد باختين تحرر الشخصيات من سلطة المؤلف دوستويفسكي ؛ إذ إن كل شخصية تستقل بذاتها، وتتحدث عن نفسها وعن مواقفها بصوت كامل القيمة والأهمية، وبذلك

فهي لا تسمح للمؤلف أن يقوم بدور الوسيط بينه وبين القارئ، وقد استحق دوستويفسكي، بهذه الميزة التي أضفاها على شخصياته، أن يكون، في نظر: باختين، مؤسساً حقيقياً للرواية الحوارية أو الرواية المتعددة الأصوات.

ولا تعني «الحوارية» عند دوستويفسكي، مجرد حضور أصوات الشخصيات إلى جانب صوت المؤلف، وإنما تعني أن كل صوت يتضمن وعياً لا يكتفي بنفسه أبداً، بل يرتبط بعلاقة متوترة مع وعي آخر: «إن كل خلجة من خلجات البطل، إن كل فكرة من أفكاره هي ذات طاب حواري في أعماقها، موشاة بالجدل، مفعمة بروح الخصام، أو على العكس، مفتوحة أمام إلهام غيري، على أي حال فهي لا تركز ببساطة على موضوعها، بل مصحوبة دائماً بتلفت أبدي نحو إنسان آخر»[4].

ويزيد باختين من توضيح مفهوم «الحوارية» أو «التعددية الصوتية»، كما يتصوره هو، من خلال استحضار مقال لـ «إي. فالونغارسكي» يحمل عنوان: «التعددية الصوتية عند دوستويفسكي»، وما يميز هذا المقال، بالمقارنة مع كتاب باختين، هو إشارة صاحبه إلى أسلاف دوستويفسكي، في مجال تعدد الأصوات، ويتعلق الأمر عنده بكل من شكسبير وبلزاك. إلا أن باختين يدافع عن حوارية دوستويفسكي، ويستدل على تميزها واكتمالها، بالمقارنة مع سابقيه، للاعتبارات التالية:

- إن الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الأصوات.

- حتى في حالة إمكانية الحديث عن الأصوات الكاملة القيمة، فإن

ذلك سينصرف إلى أعمال شكسبير بعامة، وليس إلى أعمال درامية بعينها، وهذا يعني عنده أن تعدد الأصوات يفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد.

- الأصوات عند شكسبير، لا تعتبر وجهات نظر حول العالم المستوى نفسه الذي نجدها عليه عند دوستويفسكي، لأن أبطال شكسبير، ليسوا حملة إيديولوجيات بالمعنى الدقيق للكلمة.
- يمكن، في نظر: باختين، أن يكون هناك حديث عن تعدد الأصوات عند بلزاك، ولكن حول عناصر منها ذفق، بالإضافة إلى ذلك، فبلزاك لا يذلل موضوعية أبطاله ولا الإنجازية المونولوجية لعالمه[5].

إن هذا التصور لمفهوم «الحوارية» Dialogisme، أو «التعددية الصوتية» Polyphonie، جعل: باختين، يقدم تمثيلاً رائعاً لحالة النص الأدبي باعتبارها شبيهة بحالة المهرجان الاحتفالي، أو الكرنفال Carnaval الذي يختلط فيه كل شيء: الثقافة العليا والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ونتيجة لهذا الاختلاط «تنقلب المراتب رأساً على عقب (فيصير الحمقى حكماء، والملوك شحاذين)، وتختلط الأضداد (الحقيقة والخيال، النعيم والجحيم)، ويتم تخريب كل ما هو موثوق به وراسخ أوجاد فيرخي له العنان ويسخر منه»[6].

ويلاحظ (بيير زيما: Pierre Zima) أن اختيار: باختين، لمشهد الكرنفال، كمجال للتمثيل،، نابع أساساً من كون الضحك الكرنفالي تعارض «كقوة نقدية وهدامة مع أربعة عناصر في الثقافة الإقطاعية:

- إنه ينفي التراث عن طريق تفضيله للاستمرارية والمستقبل، والتحول الدائم لما هو كائن.
- يقابل الكرنفال الزهد الروحاني للدين في العصور الوسطى، بالحياة والجسد، عن طريق التأكيد على الوظائف الجنسية والبرازية لهذا الأخير (...).
- ينفي التهريج والطابع البهلواني للكرنفال جدية الثقافة الرسمية.
- التعارض الأخير هو بين الحياة والموت، لا يعترف الكرنفال بأخرويات اللاهوت الرسمي ؛ حيث ينفيه ويتخطاه إلى الجمع بين الموت والميلاد (...)[7].

يؤكد مشهد الكرنفال إذن، من خلال تعدد الأشياء وامتزاجها وتداخلها...، استحالة وجود الصوت الواحد أو الحقيقة الواحدة، وهذا يعني، بنقل التشبيه إلى مجال النص الأدبي، استحالة وجود النص المغلق ؛ أي استحالة وجود النص النقي، المستقل بذاته والمكتفي بدلالته، إذ «إن كل نص صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية، جدلة لنسيج الثقافة ذاتها»[8].

وبعد خمس سنوات من ظهور «شعرية دوستويفسكي»، سيصدر: ميخائيل باختين، كتاباً آخر يحمل عنوان: «الخطاب الروائي»، والقاسم المشترك بين هذا الكتاب والكتاب السابق، هو إشارة باختين، مرة أخرى، إلى التعددية الصوتية في الرواية، ولكن بشكل أكثر تفصيلاً في الكتاب الثاني؛ إذ سيعمد فيه إلى تخصيص فصل تحت عنوان: «التعدد اللغوي في الرواية»، ومن خلاله سيسعى إلى تحليل مختلف أشكال وطرائق استحضار خطاب الآخر الذي

يشكل بتعدده، في نظر باختين، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكونة، عادة، لمختلف أجزاء الكل الروائي، ويورد هذه الوحدات على الشكل التالي:

- السرد المباشر الأدبي في مغايراته المتعددة الأشكال.
- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.
- أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية المتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة، إلخ.
- أشكال أدبية متنوعة من خطابات الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار «الفن الأدبي» مثل: كتابات أخلاقية، وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية، عروض مختصرة، وهلم جرا.
- خطابات الشخوص الروائية المفردة أسلوبياً[9].

وإذا كان الظاهر يوحي بأن هذه الوحدات الأسلوبية غير متجانسة، فإن العالم الروائي يسمح لها أن تتمازج، وفي ظل هذا الامتزاج تستطيع أن تتآلف، وتكون نسقاً أدبياً منسجماً، تخضع، من خلاله، لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل، بشكل لا يتيح لنا أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات الصغرى التابعة لها. وبهذه القدرة على تجميع الوحدات، وخلق انسجام بينها تتمير، في نظر باختين، الأصالة الأسلوبية للجنس الروائي، «فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من «اللغات»[10]ويمكن أن نقدم تمثيلاً لهذا التجميع وهذا التأليف، الذي ينجزه الجنس الروائي، من خلال ما أشار إليه باختين نفسه عندما تحدث عن

دوستويفسكي، في الكتاب السابق، حيث يقول: «ويقوم دوستوفسكي بصهر ودمج العناصر المتعارضة. إنه يتعدى بقوة، القانون الأساسي لنظرية الفن، وتنحصر مهمته في تذليل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان: خلق كيان فني موحد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة غريبة عن بعضها بعمق. ولهذا السبب نجد سفر أيوب، وإلهام القديس يوحنا، والأناجيل، وكلمة سيمون اللاهوتية الجديدة، وكل ما يغذي رواياته ويسيغ النغمة الخاصة على هذا الجزء أو ذاك من أعماله، نجدها تندمج بصورة فريدة هنا مع الجريدة والنكتة، والمحاكاة الساخرة Parodie، والمشاهدة السوقية المبتذلة والمبالغة الفنية أو حتى الأهجية. إنه يرمي بجرأة في بوتقاته كل العناصر الجيدة والجديدة، عارفاً وواثقاً من أن المنابع الخام للواقع الفج، ومفاجآت القصص السوقية والصفحات الملهمة للكتب المقدسة، كل ذلك سينصهر في حمأة عمله الإبداعي ويندمج في مركب جديد يحمل الطابع العميق لنغمته وأسلوبه الشخصيين»[11].

إن قناعة باختين بميزة الجنس الروائي، وحده، في خلق مشهد حواري حقيقي، جعله يضع الشعر في تعارض مع الرواية، باعتباره لا يتوفر على هذه الخصوصية الحوارية، وذلك لأن «لغة الشاعر هي لغته الخاصة، إنه غارق فيها كلية، ولا يمكنه فصله عنها ؛ إنه يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير بناء على غرضه المقصود (...) إنها [أي اللغة] ذلك التعبير الصافي غير الموسط لقصد الشاعر الخاص»[12]. ويقدم باختين لهذا التعارض تفسيراً إيديولوجياً مفاده أن الشعر ينمو داخل تيار ثقافي رسمي يكرس كل ما هو مركزي وسلطوي، أما الرواية، والأجناس النثرية الأخرى، فتكون

داخل مناخ شعبي يتجه نحو نبذ وتدمير كل ما هو مركزي ورسمي، «فبينما كان الشعر، يحل فوق القمم الاجتماعية - الإيديولوجية الرسمية، مشكلة المركزة الثقافية، كان هناك في الأسفل، فوق مصطبات الأكواخ والمعارض الشعبية، صدى التعدد اللساني على لسان المهرج الذي يسخر من جميع «اللغات» واللهجات، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة وأغاني الشارع، والأمثال والطرائف. ولم يكن هناك، في هذا المستوى، أي مركز لساني، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان، وجميع «اللغات» كانت بمثابة أقنعة في تلك اللعبة ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقياً وغير قابل للنقاش»[13].

إن المتتبع لكتابات: باختين، الأولى، وخاصة منها: «شعرية دوستويفسكي» و«الخطاب الروائي» سيلاحظ أن هذا الدارس يحرص كثيراً على تقديم فهم خاص لمصطلح «الحوارية» يتسم، أساساً، بكونه ذا طبيعة إيديولوجية. ولعل هذا ما جعله يستبعد الأعمال الملحمية، والأسطورية، وأبطال شكسبير الذين لا يشكلون، في رأيه، تعددية صوتية حقيقية، لسبب أساسي وهو كونهم ليسوا حملة إيديولوجيات.

ولكن في الكتابات اللاحقة، سيسجل المتتبع توسعاً في فهم هذا المصطلح، عند باختين، ربما لأن هذه المرحلة تزامنت مع تراجع حماسه الإيديولوجي، وهكذا سيؤكد عام 1975م ما يناقض قوله عن تولستوي، عام 1929م، حيث يقول: «يتسم الخطاب في عمل تولستوي، بحوارية داخلية شفافة، إذ يدرك تولستوي، بحدة ونفاذ

في الشيء، وكذلك أفق القارئ الحوارية التي تتميز بخصائصها الدلالية والتعبيرية»[14].

انطلاقاً مما سبق، نلاحظ أن مصطلحات باختين: (الحوارية، التعددية الصوتية، الخطاب الكرنفالي) تشكل مستحضرات أساسية، ستساعد كرستيفا، فيما بعد، على بلورة مصطلح جديد هو «التناص». إلا أنه لا يجب الوقوف عند هذه المصطلحات فقط، إذ يمكن الارتداد إلى الوراء للإشارة إلى مصطلحات أساسية أخرى، وردت في كتاب نُسب إليه مؤخراً، وهو: «الماركسية وفلسفة اللغة»[*] الي تناول فيه: «علاقة اللغة بالمجتمع، منظوراً إليها من مكان جدلية الدليل اللغوي كمفعول للبنيات المجتمعية»[15]. ولعل أبرز هذه المصطلحات هي: «التفاعل اللفظي»، «التبادل اللفظي»، «التداخل اللسني»، وقد وردت من خلال هذا الكتاب، في السياقات التالية:

- «من الطبيعي أن يكون الحوار، بمعناه الضيق، سوى إحدى صيغ (حقاً إنها من بين أهم الصيغ) التفاعل «اللفظي»[16].
- «كذلك الكتاب، وهو فعل كلامي مطبوع، يشكل أحد عناصر التبادل اللفظي. إنه موضوع نقاشات فعالة تتخذ شكل حوار، وهو موضوع بالإضافة إلى ذلك لكي يُفهم بطريقة فعَّالة، ولكي يُدرس بعمق ويُعلق عليه ويُنتقد في إطار الخطاب الداخلي. هذا دون اعتبار ردود الفعل المطبوعة، والمؤسسة، كما نجد ذلك في مختلف دوائر التواصل اللفظي (الانتقادات، والعروض التي تؤثر في الأعمال التالية إلخ...) إضافة إلى أن الفعل الكلامي

الذي يتخذ شكل كتاب يتجه دائماً حسبما تقتضيه المداخلات الكلامية السابقة وفي دارة النشاط نفسها سواء كانت مداخلات المؤلف أو «مداخلات مؤلفين آخرين»[17].

- «لقد عرض (نيقولا مار) N. Marr الفكرة التي تدعي أن تهاجن الألسنة (أي التداخل اللسني) عامل جوهري في تطورها (...) يقول (مار): «إن التداخل، عموماً، كعامل حافز على بزوغ أشكال ونماذج لسنية مختلفة، هو منبع لتشكل مظاهر جديدة ؛ وهذا أمر يلاحظ ويدرس في كل الألسنة اليافتية، ويعد ذلك من أكبر ما حققته اللسنيات اليافتية من نجاحات وفتوحات عظيمة (...) إن عدم وجود لسان أونوماتوبي (تصاقبي) بدائي مشترك بين كل الشعوب أمر واقعي، وكما سنرى فإنه لسان لم يسبق له أن وجد ولا يمكن أن يوجد، فاللسان من إبداع المجتمع، تولد عن التواصل المتبادل بين الشعوب، وأحدثته الضرورات الاقتصادية ؛ وهو بذلك يشكل نتاجاً فرعياً للتواصل الاجتماعي، الذي يفترض دائماً وجود شعوب متعددة»[18].

ويتأكد حضور الفعل التناصي، أيضاً، في هذا الكتاب عندما يتحدث: باختين، عن «خطاب الغير»، حيث يقول: «الخطاب المروي خطاب في الخطاب، وتحدث في التحدث (قول في قول)، لكنه، في الوقت ذاته، خطاب عن الخطاب وتحدث عن التحدث»[19] وبهذه الكيفية يتمكن المؤلف «من دس أجوبته وتعليقاته في تلافيف خطاب الغير»[20] كما يستطيع الراوي «أن يمحو، عن عمد، حدود الخطاب المروي ليلونه بنبراته، بفكاهته، بسخريته، وبكراهيته، ببهجته أو باحتقاره»[21].

ويتأكد الشيء نفسه عندما يتحدث باختين، في الفصل الأخير من هذا الكتاب، عن «الاستشهاد»، «حيث يناقش الكاتب الدور الأساس والمتنوع للاستشهاد، سواء أكان صريحاً أم كان ضمنياً في أحاديثنا ؛ وحيث يؤول مختلف الوسائل المستعملة لتكييف هذه «الافتراضات» المتعددة الأشكال والمستمرة مع سياق الخطاب»[22].

ولا يفوتنا، من خلال هذا الكتاب، أن ننوه بنبوغ باختين في توصله المبكر إلى التعبير عن تصور ناضج حول الفعل التناصي بشكل عام، حيث يقول: «إن كل كتابة أو نقش امتداد لسابقاتها تثير سجالاً معها، وتنتظر ردود أفعال نشطة في الفهم، تتجاوزها وتستبقها»[23].

إن: باختين، يستحق هذا التنويع بالفعل، ولا غرو أن نجد عباقرة كباراً، في مجال البحث اللساني، يعترفون بنبوغه وتقدمه في كشف هذه العلاقة بين النص وغيره من النصوص ؛ فكرستيفا، مثلاً، لا تكف، في الكثير من مؤلفاتها، عن الحديث عنه، وتودوروف في كتابه: «المبدأ الحواري» Le principe dialogique يسوق مجموعة من الأقوال التي تؤكد وعيه الناضج بالتناص.

لقد اقتنع هذا الدارس بشكل كبير - خاصة في مؤلفاته الأخيرة - أن الحوارية أو التفاعل اللفظي L'interaction Verbale - الذي يأخذ عند: كرستيفا، موقع التناص - هو قدر كل خطاب: «فكل صوت هو مسكون بصوت الآخر»[24] و«كل خطاب يعود في الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل»، وعلى هذا الأساس يرى «أنه مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل،

بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بخطاب الآخر الذي تعلق سابقاً بهذا الموضوع»[25] وبهذه القناعة، فإنه لا يستثني من هذا التفاعل اللغوي أو الحواري إلا آدم الذي كان بإمكانه، هو الوحيد فقط، أن يتجنب الالتقاء بخطاب الآخر، وذلك لأنه «كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول»[26] أما ماعدا ذلك، «فليس هناك شيء لم تلطخه تسمية سابقة»[27].

الهوامش

(1) تيزفيتان تودوروف: «التناص»، ترجمة: فخري صالح، مجلة «الثقافة الجديدة»، العدد 1988/4م، ص 6.

(2) ميخائيل باختين: «شعرية دوستويفسكي»، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: الدكتورة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م، ص1.

(3) نفسه، ص 11.

(4) نفسه، ص 47.

(5) نفسه، ص 50.

(6) رامان سادن: «النظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1996م، ص 33.

(7) بيير زيما: «النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)»، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: د. أمينة رشيد ود. سعيد بحراوي. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 1991م، ص 158-159.

(8) د. عبدالعزيز حمودة: «المرايا المحدبة» (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة: «عالم المعرفة»، إصدار: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، إبريل 1998م، ص 363.

(9) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي»، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية 1987م، ص 32.

(10) نفسه، ص 33.

(11) ميخائيل باختين: «شعرية دوستويفسكي»، (م.س)، ص 22.

(12) تيزفيتان تودوروف: «التناص»، ترجمة: فخري صالح، مجلة «الثقافة الجديدة»، (م.س)، ص 7.

(13) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي)، (م.س)، ص 39.

(14) تيزفيتان تودوروف: «التناص»، ترجمة: فخري صالح، مجلة «الثقافة الجديدة»، (م.س)، ص 6.

(*) نشر هذا الكتاب سنة 1929م في لينينغراد باسم مستعار هو ف.ن. فولوشينوف، وهو اسم لأحد أصدقاء وتلامذة «المعلم» باختين (...) وليست إعارة الاسم إلا رمزاً لتجاوز مصاعب النشر، ولا علاقة لهذا بقناعاته الماركسية (المترجمان، ص 6-7).

(15) المترجمان، ص 6.

(16) ميخائيل باختين: «الماركسية وفلسفة اللغة»، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م، ص 129.

(17) نفسه، ص 129.

(18) نفسه، ص 101.

(19) نفسه، ص 155.

(20) نفسه، ص 162.

(21) نفسه، ص 162.

(22) نفسه، (مقدمة رومان ياكبسون)، ص 11.

(23) نفسه، ص 96.

(24) تيزفيتان تودوروف: «المبدأ الحواري»، أخذاً عن أنور المرتجي: «سيميائية النص الأدبي»، أفريقيا الشرق/ 1987م، ص 50.

(25) أخذاً عن تيزفيتان تودوروف: «التناص»، مجلة «الثقافة الجديدة»، (م.س)، ص 5.

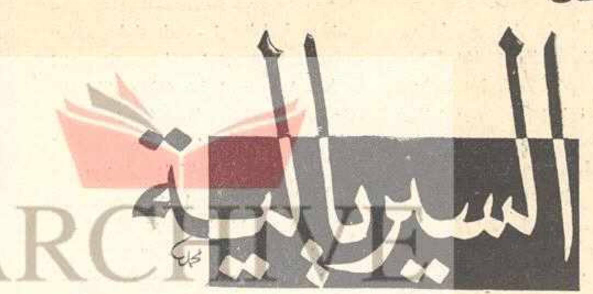
(26) نفسه، ص 5.

(27) نفسه، ص 12.

وقيه ايضا تنويه بارتباطها بالكواكب - ثم يخص الكاتب بعض فقرات الكتاب بشرح لكيفية تمييز جودة المعادن عن طريق تبيان أصواتها عند طرقها على قطعة من البلاط أو الحجر ، فيقول اننا اذا طرقنا الدينار على حديد أو حجر فان كان صوته صافيا دقيقا علم انه عتيق ، وان كان صافيا غير دقيق فهو دون العتيق وان كان أبح الصوت فردىء ، وان كان فى بحوحته غلظ فأردأ ، فان كان أخرس فأردأ - ويضيف المؤلف فى موضع آخر من هذا المخطوط : أما فى الصوت فاذا قذف الدينار الى أعلى أو طرح على حديد أو حجر فان الاعتق منه أصغر صوتا وأدق وألطف على قدر لطافة ذلك الذهب وعتقه وتكون الفصاحة بتفاضل على قدر تفاضل الدينار - وقد يفطن قارىء مثل هذه المراجع العربية وتناولها المعادن من ناحية علمية وشرح أوصافها وخصائصها الى ربط القدماء بينها وبين الكواكب أو الاجرام التى كانت تقدس فيما مضى كان الامر فيها لايختلف كثيرا عما نصادفه

فى القصص الشعبى العربى حيث يذكر القصاص فيها الكنوز المعدنية ويربطها على الدوام بالشياطين وينظر الى المعادن فى مناجمها كما لو كانت من ضروب الكنوز المدفونة التى يحرسها على الدوام فصائل من الجن ويكاد كل نوع من المعادن ينفرد بفصيلة منها - ويرجح أن تكون هذه الفكرة شائعة فى كثير من المعتقدات الشعبية فى انحاء العالم حيث يروى لنا القصص الشعبى عند الجرمانيين أن كنوز النيبلونجن كان يحرسها جماعة من الاقزام أو بالاحرى الشياطين الاقزام والظاهرة نفسها قد نصادفها أيضا فى قصص أهالى الشمال فى السويد والنرويج حيث تحرس الشياطين الاقزام الكنوز المدفونة فى الارض ويبدو أنه من الجائز أن تكون جملة هذه الاشارات والتنويهات عن الجان من مردة وغيلان انما هى فى حقيقتها تأكيدات الى وعى الرجل الشعبى ودرايته بتلك الامكانيات الخارقة التى توفرها له المعادن المدفونة فى باطن الارض فى أغوار الجبال وفى القفار النائية وهى برغم صعوبة نيلها توفر للانسان ذخرا لامثيل له ٠

مغالطات



محمود السطوحى عباس

من الغريب أن نعرض فى هذه الأيام لمذهب من مذاهب التصوير استنفذ عهده فى أوروبا واعتبر من الحركات التمهيدية للموجه الحديثة ٠ولكن الطرق التى تناولت عرض المذاهب الغربية على قرائنا وتقديمها للفنان والجمهور لم تستوف بحث هذه المذاهب وقتا لنظريتنا فى الحياة ، بل نقلتها اما بطريقة سلبية، أو بشكل تعصبى يكتشف فيه كل المغالطات دون البحث فى مسبباتها أو التعرف عليها ، فلم يستطع الجمهور أن يستوعب هذه المذاهب ، بل نراه يخلط بينها وينجذب اليها لا لشىء غير المهاره والخداع فى طرق العرض والغرابة عن المالوف ٠ فانساق الكثير الى المدرسة السيرياليه لما قدمته من أشكال نادرة ٠ فنرى الانسان الذى يتحول الى ذبابة وساعات الزمن وقد تجمع فيها النمل فحولها الى أوراق الشجر التى تسبح فى بحر لم نتبين كهنه بعد ٠ هذه الغرابه الفائقة فى العرض انحاز اليها الكثيرون من فنانينا وكأنهم فى عالم السحر والاحلام دون النظر الى ماتطويه من مغالطات فكرية وفلسفات هدامة ٠

فأبسط التعريفات للمذهب السيريالى هى الترجمة الحرفية لهذه الكلمة «سيرياليزم» التى تعنى ما فوق الحقيقة ٠ تعنى عالما غريبا لم نره فى حياتنا العادية ولا ندركه حتى بشعورنا هذا العالم ليس السبب فى الطبيعة أو محركها - وبذلك لا تلتقى السيريالية مع الميتافيزقية - ، فاننا نره فى الأحلام وعلى الفنان أن يحضر ذهنه مابين اليقظة والحلم حتى تاتى أعماله وفقا لهذا المذهب ٠ ولم تستمر السورياليه كعملية تعبير عن الحلم فلقد سبقها الى هذا الضرب كثير من فنون التصوير كالرسوم البدائية التى كان لها غرضها السحرى ، ولوحات بروكل التى حشد فيها البشر كأنهم فى يوم الحشر ، وكانت أعمال جويا التى عبر فيها عن واقع الكفاح الأسبانى ازاء الغزو النابليونى وحياة مصارعى الثيران على هذا المنوال فى المعالجة والجمع بين المفارقات كما نرى فى التراث الشعبى للفنون الاعتماد على الأسطورة وتصوير الشخصيات الخارقة التى تجمع بين المهارات الشيطانية والمواقف الانسانية النبيلة وما تتصف به كثير من الروايات عن النسخ والتناسخ وما الى ذلك - ولكن أقطاب السيرياليه أخذوا على عاتقهم مضاعفة مبررات مذهبهم وفلسفته وضم كل مايزيد من رصيده الفكرى ، فهم يعبرون عن انهيار القيم فى العصر الحديث وعن أزمة الفرد الأوروبى الذى طحنته الحرب وعادت به الى القطيع لايملك من الحرية غير اسمها وغدا سينتهى العالم بفناء موحش ولم تعد هناك أشكال للكائنات فسوف ينال منها الغبار الذرى ويحولها الى عالم لم نعد نتعرف عليه ٠ وليس لدينا الاعتراض على أن يعبر الفنان عن ازمته او حتى ياسه ولكن الذى نعترض عليه هو سلبية الفنان ٠ فشتان بين الموقف فى أوروبا والموقف على أرض بلادنا - رغم الارتباط والاتصال الذى يشهده العصر الحديث - شتان بين موقف الفنان ازاء الأزمة ،فى أوروبا يصنعون القنبلة الذرية ونحن هنا نحارب حتى التجارب الذرية ونطالب بوقفها وفناننا جزء من المجتمع بل انه ليس بالفرد العادى فواجبه كمعلم للشعب يحمله الكثير ٠ ولقد خرجت أوروبا من الحرب لتطالع فى كتب علم النفس الحالات المرضية لضباط وجنود دهمتهم الحرب ٠ أما نحن فلقد صنعتنا التجربة أو كما نقول تعلمنا من درس

النكسة وغيرنا وجه البلاد . وقد نجد آراء تعارض هذا التحليل فالفنان الأوروبى بتشاؤمه يعرض لنا خطورة الموقف وضرورة وضع حد لهذا التسابق فالفنان الأوروبى يحيا غير منتمى ولا يدرى عن العالم شيئا ويزيد من غيبوبته اللعينة ويفرض هذه اللامبالاة على جمهوره فهو سلبى من مشاكل عصره ويزيد من الأزمة ويجعلنا صناعها ووقودها دون أن ندرى .

وتحدثنا السيرياليه عن أسطورة الفردوس الذى طرد منه آدم بعد أن أكل التفاحة . فضرب فى أرض الشقاء يبحث عن فردوسه الضائع . والعمل الفنى هو الكشف عن هذا الفردوس ولكن دون جدوى من البحث ـ كما تقول السيرياليه ـ فسنظل نبحث ونبحث ولن ترضينا الحقيقة أبدا ولهذا فهى فوق الحقيقة

وما أحوجنا الى فردوس نعيش فيه لانحلم به وما أحوجنا أن نأخذ الأرض السليبة ونجد وجودنا ونعرف تراثنا الذى سلبه المستعمر وشوهه فترة من الزمن . وان كان لهذه الأسطورة ـ الفردوس الضائع ـ جذورها الدينية فما أكثر الآيات التى اتسعت لها الكتب السماوية تحثنا على تعمير الأرض جنة الله والزيد من الحياة الدنيويه وضرورة العيش الرغد .

وتزداد عقدة السيرياليه عندما ترتبط بفرويد بل تعتبره الأب الشرعى لها وفيلسوفها ونحن لا ننكر أثر فرويد على علم النفس . ولكن نظريته على الحالات المرضية الشاذة وفرضها على العالم وكاننا جميعا جيل الشذوذ . هذا مانرفضه فاعجاب فرويد بالأدب الاغريقى وأساطيره وشغفه بالشعر جعل بحثه التحليلى أقرب الى الاستغراق فى غيبوبة وكأن النفس البشرية مجموعة شخوص تتحرك على خشبة المسرح كتب لها دور لا تحيد فعنه . كما أن « الكترا » لم تقتل أمها كليتمنسترا لأنها معقدة نفسيا فى سن الرابعة من عقدة لا نعرفها ، بل لأن أمها قتلت أباها أجاممنون وحكمت عليها أن تعيش غريبة عن أهلها زوجة لفلاح عجوز . هذا الى جانب الرموز التى عممها فرويد وتناولها السيرياليون فى لوحاتهم كأنها مفاتيح الخرائط والألغاز فكيف يمكن أن يكون الحذاء رمزا للجنس عند هؤلاء الذين لم يرتدوا الاحذية بعد . واعتماد السيريالية على نظرية فرويد التى تقدمت عليها كثير من تجارب علم النفس تعتبر بمثابة خطوة متخلفة ضد العلم واستقرار البشر وتشخيصهم لآلامهم .

وان كانت السيرياليه بهذه المفاهيم تنتمى الى الحركة الحديثة فما أحوج هذه الحركة الى التبسيط ووضوح الرؤية وعدم اللبس والتورية ، فابسط التعريفات التى خرجت بها المدارس الحديثة هى أن يتضح الشيء ووظيفته وتظهر الأشكال حسب أغراضها ،فكيف ننظر الى البشر وكأنهم صناديق وأقفاص الطير وعندما تقترب من اللوحات تتبين العالم الغريب وتنخر الأسلاك فى بشره كأنها من النسيج يحشوها التبن وتفوح منها رائحة العفن .

ولا نستطيع انكار دور المدرسة السيرياليه الكبير فى الحركة الفنية الحديثة فان أفادت التكعيبية الفنون من حيث القيم التشكيلية وطرائق التنفيذ ، فالسيرياليه لعبت الدور الكبير من حيث القيم الأدبية ، ولكن قصورها على هذا الدور جعلها ترتضى بأساليب المعالجة الأكاديمية فى التعبير كأنها اللوحات الفوتوغرافية واللقطات السينمائية ،فلم تتطور كثيرا من حيث التكتيك ـ أسلوب العمل ـ والاكتشافات فى طرق التنفيذ، والخامات ، والاخراج الفنى ، والقيم التشكيلية التى هى لغة التصوير الأساسية . كما أن هذا المحور الأدبى الذى أدارت السيرياليه حوله مشاكلها جعلنا نرى صورا قديمة فى ثوب جديد وبسط عملية الاستعارة من أعمال الماضى وأخذ بنا الخطى الى الخلف فلم يتغير من وجه الفن غير أسماء اللوحات وان كنا نستثنى من هذا النمط بعض الفنانين الذين وضعوا المشكل التنفيذى الى جانب المشكل الادبى للعمل الفنى .

ان هذه المفاهيم التى اعتمدت عليها الحركة السيريالية لتمركز نفسها وتتميز عن الاعمال القديمة جعلتها تجمع عددا من المغالطات الفلسفية لا تقل خطرا على تفكيرنا من المخدرات واللوث فما أكثر القصص التى تروى عن ابطال هذه الحركة وكأنهم المعربدين فى عالم يسوده الفوضى ، فنسمع عن فنان يمتطى جوادا فى أحدث ميادين باريس حاملا رمحه لينفذ به فى أحد الروائع الفنية بعد تمزيقها . أو الفنان الذى يرسم الشارب لوجه الحسناء « موناليزا » لوحة الفنان دافنشى . وغير ذلك عن مهازل ارتدائهم للأزياء واستهتارهم بالنظم والتقاليد .

فان كانت هذه المغالطات الفكرية ولوث السلوك تعبر عن ازمة الفنان الاوروبى وجيل الضياع فاعمال فنانينا فى هذا الصدد لاتعبر عن واقع اجتماعى ولا عن تجربة الفنان الذاتية أيضا ، بل تعبر عن صورة آتية من الخارج ليس لها أصولها فى بيئتنا الرحبة التى تنتمى الى فلسفة التفاؤل والامل وانطلاقه الانسان الحر الذى يعى حاضره ويرث الثقافة العريقة ويصنع مستقبله المشرق . الانسان الذى لم تنتبه اللوثة أو اللعنة بعد . هكذا يجب أن ننظر الى المذاهب الآتية من الخارج وهكذا يجب أن نقيمها وفقا لنظريتنا وفلسفتنا دون تعصب ، أو ارتماء فى أحضانها لغرابتها عن المالوف . ودهشة الجهال لها .



البحرين
ثقافات
العدد رقم 1
1 يناير 2002

كمال أبو ديب

يعاني، يكتنه، يعايش، يستعيد، يرتعش في

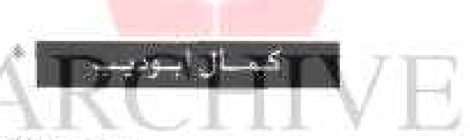
صَدْمَة / هزّة الاستعارة

أو جماليّات الانتهاك وبنية الإلصاق والإضافة

أو

مغامرات الخيال الربربيّ

أعني البربريّ مع الاعتذار - لكنّ البربريَّ هنا هو الجميل الطليق الأصيل فلمَ تعتذر ؟ 1988-2090 ؟؟؟



شذرات فواتح

• في كل نص إبداعي ، بل في جوهر الخلق ، فجوات ترشح ثراء ودكنة • وبهاء .

هل للكتابة النقدية أن تحتفي هي أيضاً بالفجوات ، وتظل ترشح ثراء ودكنة وبهاء ؟

وما حدود الكتابة النقدية ، وحدود غيرها من الكتابات؟ وما العلاقة بين الكتابة والحياة ؟ هل نحيا لكي نكتب أم نكتب لكي نحيا ؟ وبين الوهم والواقع - هل نتوهم ما نكتبه أم نكتب ما نتوهمه ؟ وهل ثمة حدود فاصلة بين هذه الأمور كلها ؟ أليس مشروعاً أن نلغي الحدود بينها ونخلق فضاءات متناسجة ، متوالجة ، يلغ الوهم فيها الحقيقة ، والحياة الكتابة ، والشعر النقد ؟ على تبادل بين الفاعل والمفعول في كل هذه الجمل؟ فتنتج نصوص جديدة كل الجدة ، مختلفة كل الاختلاف ، ويمرئي الخيال المنتهك نفسه في مراياه المتوالجات ؟ ثم نحتفي في ذلك كله بالاختلاف والانتهاك ؟

•• كتب هذا النص في صيغة أولى عام ١٩٨٨ ، وقد قضيت ١٣ عاما أتأمل فجواته وأحاول أن أسدّها ، ثم أدركت أنها محاولة فاسدة. فالفجوة في تكوين كل شيء هي مكمن الإبداع وسحره ، وغواية فتنة الخلق ، لكن ، املأ (و/ د) ها إن شئت (نّ / م)

••• إلى الصديقات والأصدقاء في اليمن والبحرين ، ال ذين\ لواتي منحن للروح ملاذا في زمن الاختناق ، فتركن لها أن تفلت في غواية الحرية ، ونعمة المحبة ، إلى زمن لن يكرره زمن .

وإني لأكاد أدوّم في نشوة انتهاك زائغة ، وأنا أهدي هذه الهزّة أيضا إلى صديقة نائية ، رحلت في وردة تيه لا أراها . هل قلت : وردة تيه؟ هه هه هه هه هه !!!!!

" وما أدراكم ما الدكنة ؟ إنها عبق لونها.

ثم فاتحة مكتملة

كما في الرواية ، كذلك في النقد : جميع الأسماء

* أستاذ (بروفيسور) من سوريا ، أستاذ كرسي الأدب العربي والنقد في جامعة لندن

والعلاقات الشخصية والمواقف التي ترد في هذا النص باستثناء (معظم) الشعراء والنقاد المقتبسين. لا وجود لها في الواقع. وهي مخترعة خصيصاً لأغراض هذه الدراسة. وإذا حدث أن تطابق بعض هذه الأسماء مع أسماء بشر (رجال ونساء) موجودين في الواقع (ممن أعرفهم وأعرفهن أولا أعرفهم - ن) ، فإن ذلك محض مصادفة غريبة ، وجمحة من جموحات الخيال المغامر. وأودّ أن أعتذر مسبقاً عن أي حرج أو إزعاج قد يسببه ذلك لأحد أو أحدة . فمقتضيات الكتابة لها أولوية على مقتضيات الحياة .

-1-

1- حين قام ابن المعتز ، في نهايات القرن الثالث الهجري ، بمحاولته الرائدة لدراسة البديع كان يبتكر مجالاً تصورياً جديداً ؛ أن يسعى الناقد إلى اختزال بنىً ثقافية - فنية كاملة ، تترامى على مدى قرون من الزمان ، في حيزات تصورية محددة ويقبض على مكوناتها الجوهرية واعياً عناصر التغاير والفروق التي تنتصب فيما بينها ، ثم أن يسعى إلى تكثيف التغاير في مفاهيم ، وفي مصطلحات مائزة لها ، تصبح حوامل لما تنتجه العملية التاريخية عبر قرون من العبور البطيء، اليومي ، في رؤى بشر حقيقيين ، في تساؤلاتهم ، ومواقفهم من العالم ، ووعيهم لذواتهم ولتراث متشكل عريق ، وللهواجس التي تسكن أرواحهم في علاقتها بهذا التراث ، وبالحاضر الذي يعيشون ، وبالمستقبل الذي لا يملكون نعمة أن يروه .

وكانت علامة الاختراق ، والاكتشاف ، والريادة هي أن ابن المعتز استطاع أن يميِّز فضاءين تصوريين - فنيين متغايرين ، ينتمي أحدهما إلى العالم المتراكم الراسخ ، وينتمي الآخر إلى عالم ضربته أعاصير التحولات واشتباك الثقافات وتداخل الحضارات وتنازعها ، وتمازجها وتنافرها ، لقرن كامل من الزمان ولبعض القرن قبل أن تتهدّج في لجة الصراعات مترقرقة نحو حالة قريبة من القرار : سمّى ابن المعتز الفضاء الأول، على طريقة سابقيه ، كلام العرب وطريقتهم ، وسمّى الفضاء الثاني ، على طريقة سابقيه أيضاً ، البديع (1) . لكنه ، على غير ما طريقة سابقة، حدّد الفضاء الثاني بفعل إبداع نقدي شخصي ، وسوّره بأسوار ، وسيّجه بسياجات، وخارج الأسوار والسياجات ترك الكثير الكثير مما هو فتون وأبّهة وثراء في لغة الإبداع ، وداخل الأسوار والسياجات نصب خمسة نُصُب شاهقة قال إنها وحدها مكونات البديع وأعمدة هيكله وركائز بنيته .

خارج الأسوار ترك ابن المعتز أنهاجاً في التصور والتعبير كانت في لحمة الكلام منذ أن كان الكلام ، وتغلغلت في نسيج فن التعبير العربي وما تزال. أنهاجاً كالتشبيه والكناية والتعريض. وداخل الأسوار نصّب ابن المعتز أنهاجاً في التصور والتعبير كانت أيضاً في لحمة الكلام منذ أن كان الكلام ، لكنها - في عرفه - لم تتغلغل في نسيج فن التعبير العربي ، بل لألأتْ مثل درر فريدة متناثرة على مسافات في مساحات هذا النسيج... غير أنها في انقلاب الأزمنة ومناخات التحول صارت الخرزات العادية التي ينتظم منها عقد الكلام ، بل صارت الخيوط الحقيقية المشكّلة لنسيج الكلام.

2 - وكان أول الأنصاب، في الهيكل الجديد، نهجٌ في التصور والتشكيل ستمر الأيام لتثبت أنه سيظل أول الأنصاب في كل كلام تالٍ. وإنه لأولُ الأنصاب ما يزال في ما تحتشد به الآن معابد الشعر والكلام وبشكل خاص في ما سأسميه « قصيدة الحداثة ». أما اسم هذا الأول من الأنصاب فإنه «الاستعارة».

لم يسمها ابن المعتز أول الأنصاب. بل سماها ما هو أبدع وأغزر نبضاً بالحياة وأبلغ قدرة على جلاء دورها المانح للحياة . سمّاها « أم الباب » ، أم البديع . إنها مدخل الهيكل وإلهة سدنته الحارسين، والرحم المولّد لرائديه .

وكأنما كان طيف هيكل ما يرود ذهن ابن المعتز

وهو يصف هذه الأم . فكان أولَ ما خطر له من تجليات لها تجلٍّ في لغة روحية ، ماورائية ، سماوية هي لغة النص القرآني الذي وصف فاتحته بأنها « أم الكتاب »، ليدل بهذه الأمومة للمقدس على أن هذا المنهج التصوري مكوّن من مكوّنات لغة المقدس، بل مكوّن جوهري.

وكان بين ما جلاه فكر ابن المعتز ، في دراسته للإستعارة ، الإحساسُ بالهيجان الداخلي المكبوت لديه (لكن الذي سينفجر فيما بعد لدى ناقد آخر هو الأمدي) أمام ما سأسميه الآن « صدمة الاستعارة » . هيجان وقلق ، بل غضب وانتعاظ أخلاقي وفني ، احتجاجي باسم التراث، باسم الفضاء الأول الذي هو « طريقة العرب وكلامهم »، وباسم مفاهيم وتصورات مشروطة مكيّفة أنتجها العيش في تاريخ للكتابة والإبداع يسحب أثقاله على الذهن والشعور والتصور ، ويحدد لها مسارها ، أتيا من عراقة القرون ومنجزات الماضي القريب، بل والحاضر الراهق أيضاً.

وكانت « صدمة الاستعارة » فاتحة ، وتجسيداً وتأوجاً لفعل التحديث وهاجس الحداثة في الشعر العربي. وانها لكذلك ما تزال ، كما سأسعى إلى أن أجلو في هذا البحث.

3- بين ابن المعتز وعبدالقاهر الجرجاني يمتد قرنان من الزمن . وقرنان من الزمن مساحة شاسعة بأية مقاييس . غير أن شسوع المسافة يَضْمُر في تواشج رؤية هذين الناقدين لشيء واحد : عظمة الاستعارة – كونها أم الباب وأم الكتاب ، وكونها المجسّد الأول للصدمة التي تحدثها هواجس الحداثة وقلق الابتكار والابداع في نهر البقاء الذي يمثّله التراث الثقافي – التصوري – الفني للأمة .

وبين ابن المعتز وأرسطو إلى الوراء تمتد قرون لا أحصيها في الزمن . وعند بدء هذه القرون أعلن أرسطو أن الاستعارة علامة على العبقرية . وبين ابن المعتز والجرجاني وسدنة النقد الحديث قرون أيضاً من الزمن إلى الأمام لا أحصيها . وعلى رأس الخيط من هذه المسافة الشاسعة تتعدّد إعلانات المعلنين من ريتشاردز والسرياليين من معاصريه ، إلى آخر صوت جهير في النقد ، أن الاستعارة جوهر الشعر والإبداع فيه .

4- إلى هذه الأصوات، أضمُّ صوتي في الدراسة الحاضرة ، غير أنني لن أنازع أياً منها وسام أفضل عبارة لاقطة ، مثيرة، لوصف الاستعارة وتتويجها أميرة لأنماط التصور الفني، بل سأكتفي بتمييز ظاهرة تحتل مركز واسطة العقد بين الظواهر التي تتألق في قصيدة الحداثة ، ووعي الحديث لحداثته ، وعلاقته باللغة والعالم ، والنهج الذي يسلكه في التعامل مع اللغة والعالم : مع الكلمات والأشياء، والتجربة ، وغياهب النفس وتجليات الأعماق في معطيات وموجودات وتصورات وهواجس . والظاهرة التي أعني هي اختراق الاستعارة في النص الحديث / الحداثي جدران الحواجز كلها التي أقامتها بين تصنيفات العالم وأشيائه وكلماته قرونٌ طويلة من الفكر الفلسفي والنقدي والعلمي ، وتجسّدها في تكوينات فذة جديدة، تقترن ضمنها أشياء ، ومفاهيم ، وكلمات، في علاقات باهرة في لامنطقيتها، ولا معقوليتها، ولا خضوعيتها للقوانين التي طوّرها الفكر فيما سبق لما هو «مقبول» أو «معقول» أو «مفهوم» أو «قابل للإدراك بعد إعمال الفكر» إلخ... وسأجلو هذه الاستعارة الاختراقيّة، هذا الفكر، الوعي، الخيال، المنتهك في لغة شعر الحداثة ، محاولاً تحديد أبرز صور تجليه، ومقترباً بتردد قلق من أبوابه الموصدة في محاولة لاكتناه آليات انتهاكه والبحث عن إمكانية لعقلنة لاعقلانيته . وسأسمي الظاهرة، من منظورين متقابلين، باسمين مختلفين: من منظور النص المتكون ومبدعه «بنية الانتهاك» ومن منظور المتلقي والنص الذي يمور في وعيه « صدمة الاستعارة ».

غير أنني أود أن أؤكد أن ما سأقدمه له طبيعة الاقتراب المكتشف، المتلمس للملامح الأولية، والمتقرّي لبوابات الدخول.(وإني ، وأيم الله ، لمولع أغرب الولع

بتقرّي بوابات الدخول أيا كانت موصداتها) .

ولست أطمح الآن إلى انتاج بحث متقص مستوف، مع أن إنجاز مثل هذا العمل سيظل بين أبعد الطموحات التي تخامر البال وتغويه بالاكتناه والتسآل.

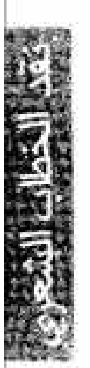
5- ليس تاريخ الخيال المنتهك بحديث أو معاصر ، بل إنه ليضرب في أعماق تاريخنا الشعري. في الشعر الجاهلي ، تنبثق هنا وهناك، انثلاقات فذة منه. وفي شعر ذي الرمة تغدو الانثلاقات أحياناً خيوطاً من الضوء، وفيضاً مؤقتاً . غير أن تحوّله إلى فيض دافق مستمر لا يكتمل ويتشكل إلا مع الشعراء العباسيين وأواخر أسلافهم . من مثل أبي الهندي والوليد بن يزيد .

وفي شعر أبي تمام يصبح الخيال المنتهك فارس الإبداع الأول، وساحر الكلمة السيد. وتتفجر صدمة الاستعارة، أمام أحداق الذاهلين . وتغدو في نفوس حوّلها تراكم المعرفة التقليدية إلى بنية مغلقة، وتكوين جيولوجي راسخ لا ينفذ إليه النسيم ، كابوساً حقيقياً. فيصرخ الآمدي ، مثلاً، من أعماق روحه صرخة من هزّه الانفجار ورأى الكارثة بأم عينيه وأذنيه:

« وشعره (أبي تمام) لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة « ..... » وحسبه بهذا خطأ وجهلاً وتخليطاً وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات » ..

« إستعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب » (٢)

وتدير القرون دواليبها، وتعود قرون الاستعارة الصادمة والخيال المنتهك إلى تجويفاتها في الرؤوس ، وتستقر شهوة الإبداع في أشكال جامدة . ثم يأتي « الإحياء » فينبثق من ركام الموت الخيال المدجن المستريح، وقواعد الأداء المحافظة المعقولة، والشعر الذي يتمثل أوج طموحه في أن ينال القبول . هكذا يكون شوقي، مثلاً، مسحاً لنتوءات الانتهاك وصقلاً للسطح الباقي إلى درجة الالتماع . غير أن القرون لا توقف حركتها، وتهبُّ ، على حين فجأة ، رياح لا تطلعُ من قبور الابتعاث بل من زوايا الأرض المفتوحة الأربع ، وتتدفق اللغة، والفكر، في تيارات جديدة تجرؤ على السؤال ، والتجاوز ، والابتكار. وبمائة عامل وفاعلية وسبب (مما لا أنوي مناقشته الآن) يستعيد الخيال المنتهك ألقَ أجنحته الفارهة القوية ، ويطعن برماحه الأمام: الفضاء الخفي المجهول، وغياهب المناطق المحرمة في النفس ، والفكر ، واللغة ، والوجود الإنساني ، والشعر . وينجلي الغبار فإذا حالة جديدة لم نألفها من قبل ، وإذا مناخ طازج طري ، وإذا لغة شعرية جديدة ، وإذا فارس سيد جديد يجول ويصول هو عينه فارس الخيال المنتهك وقد استوى اكثر شباباً ، وأينع ثماراً ، وأشدّ قوة في الصدمة ، وأعظم ولعاً بالانتهاك والاختراق . وإذا ، أيضاً ، فضاء جديد : فضاء مكهرب احتدامي تئزّ فيه ذبذبات التوتر والقلق والابتكار ، ومن كل عرق من عروقه ، التي لا تكاد تشكل نسيجاً متناغماً حتى الآن ، تنبعث صدمة الاستعارة وهزة لذتها الشبقية.



6- هكذا هو فضاء الحداثة الآن . وفي هذا الفضاء سأطوف ملتقطاً بعض يانع الثمار ، وبضعة من الخيوط المتألقة . وسأبدأ الآن باستخدام العين الراصدة ، واللغة الواصفة ، وأتخلى عن لعبة منازعة الخيال المنتهك وسام تجليه في لغة الشعر لأمنحه للغة النقد . سأكتب عن الانتهاك بلغة تقف عند حدود المحرّمات ، وأكشف الصدمة بلغة تهدهد وتمسّد ولا تحدث الصدمات . فذلك إلى طبيعة العمل النقدي أقرب، وبمتطلبات الكتابة التحليلية أشد وفاء . لكن أتراني أقدر على كبح جماح شهوة الانتهاك في دمي ؟ أشك شك اليقين ! وبعونه أستعين ، وبهديه أستكين . ولنبدأ بأول الثمار والبكر بين الخيوط المتألقة مع هذا النص لأدونيس :

رسائل

" يهبط الليل من شرفات الفضاء

ويجلس في حيّنا

هرماً ، شاحبا،

معه تجلس البيوت وأحلامها
تترامى على صدره ،
وتعازل عُكّازه (٣) "

إنها صدمة الاستعارة الهاجمة من بنية الانتهاك . الأمدي الذي صرخ أمام « أخدعي الشتاء » أما كان يغمس عليه تماماً لو فاجأته وهو في شارع عريض « شرفات الفضاء والليل يهبط منها حاملاً عكازه » ؟ بلى . كان يغمى عليه . وكان يصرخ دونما شك: « ألم تسمعوا بطريقة العرب ونهج كلامهم ؟ ما الذي تفعلون ؟ منتهكون . منتهكون . منتهكون . » وكنا نقول: « ونِعْمَ هُمْ المنتهكون ، الذين يبدعون ما لا تعلمون ».

الأمدي فقط ؟ وألف ألف خيال معاصر سيصرخ الصرخة نفسها . غير أن صراخهم لن يغيّر شيئاً . إن للفضاء ، منذ هذه اللحظة التي ابتكرها أدونيس لشرفات وإن لليل لعكّازاً ، وإن الليل ليهبط من الشرفات ويجلس في الحي فتقوم البيوت إليه وتجالسه، ويتسامرون ، ويتندّرون ، ويتماشقون من ؟ لقد علقت الليل والبيوت التي تلُح عليه أن يلقي بعكازه جانباً ولا يظل على أهبة الرحيل .

ذلك أن الخيال المنتهك هو ، في الجوهر ، خيالٌ مدى تطوافه اللانهايةُ واللا بداية ، وفضاؤه سديم هيولي لم تتشكل فيه الأشياء بعد ، ولم تتجمد وتتقولب منحشرة في فصلات (أو مقولات) وتصنيفات جامدة تقيم بينها حدوداً صارمة . الخيال المنتهك يسبح في فضاء لا حدود له ولا حدود فيه ، يتناول معطيات العالم السديمية في أحوالها الهيولية ويغمس أنامله في دمائها ويبدأ ، مرتعشاً أو هائجاً ، ليناً مدغدغاً أو عاجناً ضاغطاً ، برسم خطوط أولية فيها، ثم بتشكيل هيئات منها ، ثم بتكوين بنية جديدة تتحوّل هي فيها إلى مكوّنات جديدة ، وتدخل في علاقات طرية، وتكتسب صورة كلية مرئية : إما بدرجة معقولة من الجلاء ، أو بدرجة لا معقولة من الغياب، أو بدرجة هي ما بينهما ، أو وراء وراثهما. ليّن وندي عجين العالم الذي يبدأ الخيال المنتهك بتشكيله ، وهو قد يلتفت إلى ما تحضنه ذاكرة العرق والذاكرة الثقافية التي ترسبت فيها من تشكيلات، وما صنعته وأقرته من علاقات ، وقد لا يلتفت. إذا التفت فلكي يعيد تعجين التشكيل وتشكيل العجين ، محوّراً أو مغيراً أو ناسفاً مدمراً ، ثم مركبًا محيراً ، وإذا لم يلتفت فإنه لا ينبض فيه عرق خوف ، ولا يخشى من سلطة فنية ، أو ثقافية ، أو لغوية ، أو تصورية . إنه ، في لحظة إبداعه، ينتهك وحسب ، واعياً أو غير واعٍ لدلالات الانتهاك ، لكنه يمنح أولوية للإخلاص للحظة الخلق ، لا للقواعد والعقوبات والهواجس التي يفرزها في سوى روح المبدع كلُّ نظام متشكل راسخ سلطوي .

ومن هذا العالم السديمي ، وبفعل الخلق المستغرق في ذاته ، تخرج الأشياء : كلُّ ما فيها قابل لأن يكون كلّ شيء آخر ، مما هو فيها ومما هو ليس فيها . يخرج الليل هرماً شاحباً ويجلس في حيّنا ، يخرج هابطاً من شرفات الفضاء ، وتخرج البيوت لتجالسه وتجلس إلى جانبه أحلامها لحظة ، ثم ترمي بنفسها على صدره وتغازل عكازه ، وأعطيا دفء التحوّل أيها الحلم ولذّة أن تكون ، فأنت موطن الأشواق وماء تحققها .

في هذا العالم المتواشج ، الواحد ، كل شيء قابل لأن يندفع لعناق كل شيء آخر . ومن هذه القابلية والتواشج الذي لا على مثال تتشكل عناصر بنية الانتهاك وتنبع صدمة الاستعارة . وإذا كان الفضاء يصبح ذا شرفات في هذا النص فإنه ، في شروط التكوين ذاتها ، قابل لأن يصبح حديقة في نص آخر ، وإذا كانت له هنا شرفات ، فإنه قادر على أن تصبح له وردة :

أغنية إلى ميت

" دم يقطر الآن من وردة الفضاء
من حروف النحاس ومن كلمات الحديد ،
وموعظة الكيمياء
ليس موتي كموتك ، هذا
موت أوهامنا .

دمه الآن سجّادة للسماء . " (٤)

الدم هو دم الميت . والوردة وردة الفضاء . تحوّل آخر بديع . وكما تتحول الأشياء فيكون ثمة وردة للفضاء ، تكون ثمة حروف للنحاس ، وكلمات للحديد ، وموعظة للكيمياء . بل تكون هناك أيضا للسماء سجادة . وتكون هذه السجادة دمه . تنقلب علاقات تكوين العالم القديم ، حيث كانت السماء سجّادة مزخرفة (كما لا بد أن يكون ابن المعتز قد رآها) . تصبح السجّادة مصلّياً والصلاة سجادة . الدم سجّادة تسجد عليها السماء . لنتصور : دمه يقطر من وردة الفضاء ودمه يصير سجّادة للسماء . صورة مذهلة ، تلغي كل ما يمكن أن يكون قد ترسب في الوعي المتوارث من حدود بين الأشياء ، وتنشئ عالماً جديداً تتواشج فيه المكوّنات كلها ، أياً كانت مصادرها وطبيعتها . ومهما كانت العلاقات بينها غير قابلة للتمثل من قبل العقل أو الوعي المتمنطق بأسلحته القديمة . وتتكون من هذا الفعل الإبداعي الجديد بنية انتهاك متألقة و تفجأنا ، قبل كل شيء ، بصدمة الاستعارة.

وفي هذا العالم أيضاً ، يكون لغير الفضاء ولغير السماء من الأشياء ما لا يكون لهما في مناخ العقل المدجّن :

حالة نبع

" منفيٌّ هذا النبع ، ومنفى
للظامئ هذا الماء ، وهذا المجرى
في الكلمات وفي الأشياء
أيخون النبع ، أيمحو
ما يكتبه قيثار الماء ؟ " (٥)

يكون الإنسان منفياً في الوعي المسالم ، المحترم للحرمات . أما لدى الخيال المنتهك فإن النبع يصبح منفياً ، منفياً ومنفى . وهو منفى للظامئ . أي قسوة في هذا العالم؟ والنبع والماء منفيٌّ ومنفى في كلا الكلمات والأشياء . لا الأشياء تروي ولا الكلمات . لا الأشياء تجد موطنها فتعود من منافيها ولا الكلمات . وفي هذا العالم من الشك في يحار السؤال : قيثار الماء ؟ نعومة الصورة تخفف من صدمة الاستعارة : فالماء يرقرق مغنياً ، والغناء نغم القيثار . هكذا ، تعقلن ، الاستعارة . غير أن عقلنتها لا تجعلها أقل بكثير انتهاكاً للوعي المدجن من ، وردة الفضاء ، و ، سجّادة السماء ، إنها فقط أقل خشونة وأكثر إغواء .

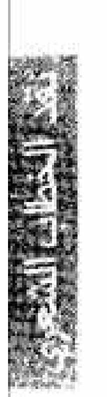
أخيراً ، لنتأمل هذا الخيط الألق الأخير :

حالة غيمه

" غيمة من كلام
تبخّر من جثث الأنبياء
وتغطي الفضاء " (٦)

الفضاء من جديد . لكنه هنا أقرب إلى صورته في العقل الهادئ : إنه مساحة قابلة للتغطية . وما يغطيه غيمة . تآلف وعلاقات معقولة . رغم الغلو في التصور . إنّ غيمة واحدة لا تستطيع أن تغطي الفضاء كله . لكن ، لا بأس . تكبر الغيمة وتنتشر وتتوالد فتغطي الفضاء . معقول . نفهم.

غير أن طبيعة الغيمة هي التي تفرز بنية الانتهاك وصدمة الاستعارة . الغيمة من كلام : والكلام يتبخّر : بل الغيمة تتبخّر صاعدة من جثث الأنبياء . معقولةُ العلاقة : أهمُّ ما ، يفعله ، الأنبياء هو الكلام : إنهم يتحدثون كثيراً (ولا يفعلون إلا القليل) . الأنبياء حرفتهم الكلام . بل أبلغ من ذلك : هم يحترفون الكلام أحياء . وحين يموتون لا يصمتون . بل تحترف جثثهم الكلام كما فعلت أجسادهم قبل الموت . ذلك أن كلامهم يبقى يتردد ويتكرر ويكرّر ويردَّد على ألسنة الملايين من أتباعهم ومريديهم . الأنبياء محترفو كلام إذن . وحين يموتون يظل الكلام يتصاعد من جثثهم . وفي فعل الخلق ، تتحول ، يتصاعد ، إلى ، يتبخّر ، . ويشكلُ البخار غيمة تماماً كما يشكلُ بخار الماء غيمة . إضاءة جديدة إذن : الأنبياء ليسوا



محترق كلام فقط. إنهم بحار من الكلام . محيطات جياشة من الكلام . ومن ماء بحارهم يتبخّر الكلام فيشكل غيوماً هائلة فيغطي الفضاء - العالم . الأنبياء، هكذا، يغطون الأرض ويغطون السماء . إنهم يطوّقون كل شيء . يقفلون العالم على كلامهم الذي ينثُّ ويملأ مسامَّ الوجود كله .

« غيمة من كلام » بنية انتهاك بالغة الثراء . إذن . طاقة تعبيرية هائلة حين نبدأ بتفكيك أسرارها. لكنها، مع ذلك ، ليست ، أكثر من « غيمة كلام » ، من استعارة صادمة ، كلام بكلام .

7- سأتوقف الآن لأرصد بعض السمات وأنظمها بلغة تحاول أن تكون دقيقة.

حين نعاين البنى السابقة ، بمكوّناتها الاستعارية المنتهكة الصادمة ، من وجهة نظر لغوية صرف الآن ، تبرز خصيصة أساسية : هي أن بنية الاستعارة في جميع النصوص هي .. لنتأمل :

« شرفات الفضاء »

« أحلام البيوت »

« صدر الليل »

« عكّاز الليل »

« وردة الفضاء »

« سجادة السماء »

« حروف النحاس »

« كلمات الحديد »

« موعظة الكيمياء »

« قيثار الماء »

ثم

« غيمة من كلام »

والأخيرة ، في الواقع ، بنية إضافة مُقنّعة نسبياً ، نزيل القناع عنها فتصير : « غيمة كلام » ، ذلك أن « من » فيها تدل على المادة التي صنعت منها الغيمة (وهي ليست « من » الابتداء ، مثلا) : والشيء المصنوع من مادة بينه وبين المادة علاقة إضافة . لنقارن :

باب الحديد = باب من حديد

حروف النحاس = حروف من نحاس

ثوب الحرير = ثوب من حرير

مع ذلك يمكن ، حرصاً على الدقة ، أن نقول إن الصيغة (X من Y) صيغة إضافة على مستوى الدلالة ، لكنها صيغة إضافة من الدرجة الثانية على مستوى نظم التراكيب (Syntax)

أسجّل الظاهرة من جديد ، و أعمقّ تأكيدي على تميزُّها : في النصوص المدروسة ، تتشكل بنية الانتهاك في صيغة طاغية هي صيغة الإضافة . ويغلب أن تكون هذه الصيغة إضافة من الدرجة الأولى ، لكن يحدث أحياناً أن تكون إضافة من الدرجة الثانية .

هذا وصف سليم (أو أظنه سليما ، والله أدرى) لما يحدث في النصوص التي درستها . ترى ما الذي نحتاجه لكي نحوّل هذا الوصف السليم لنصوص محدودة إلى قانون من قوانين التصور والتشكيل والتركيب في قصيدة الحداثة ؟

ما نحتاجه ؟

بسيط .

عمل تحليلي أشمل ، إحصائي الطابع ، يتناول بالتحليل الدقيق ١٠٠٠ نصّ حداثي .

فإلى مثل هذا العمل ، لكنْ لا إلى ألف نصّ . تريدونني أن أقضي بقيّة عمري في كتابة هذا البحث ؟ لنكتفِ بنماذج ، بل سأكتفي بنماذج، وأترك لكم أنتم بقية أعماركم للبقية . لكن ، قبل أن ننطلق ، سأبرز نقطة أخرى على قدر من الأهمية .

إن السمة الثانية لبنية الانتهاك هي أنها قد تتشكل في صيغة تجسيم أو تشخيص . لنتأمل :

« يهبط الليل »

« يجلس الليل »

« تجلس البيوت »

« تجلس أحلام البيوت »

« الليل هرم شاحب »

« تترامى أحلام البيوت على صدر الليل »

« الليل يحمل عكازه »

« أحلام البيوت تغازل عكاز الليل »

« السماء تسجد »

« النبع يخون »

« النبع يمحو الكتابة »

« قيثار الماء يكتب »

أخدعني الشتاء " ؟ لهما صرخ الأمدي ؟ فليتعال الصراخ ويغط الفضاء الآن . وليبك العرب اندثار طريقتهم في الكلام . لقد ورثهم عرب آخرون أبلغ إعراباً وفصاحة ومغامرة ، وأبعد أشواقا وتزوعا ، وألذ أحلاما وأشد انتهاكا .

8- أمامنا صيغتان حتى الآن إذن ، تتشكل فيهما بنية الاشتهالد : الإضافة ، والتجسيم والتشخيص - سأسميهما : الإضافة والأنسنة والتشييء (أو ، لأحيي ثالث أركان البديع عند ابن المعتز : « الشيئنة » ✤ .

وكلاهما بحاجة إلى تتبع - إلى التحليل الشامل ، الإحصائي ، وما تبقى من العمر .

الآن يمكن أن نبدأ العمل ، ولعلنا أن ننهيه في القرن الثالث والعشرين ، وبه نستبين .

وسيتم العمل ، مبدئياً ، على عينة « معقولة » رغم أن مضمون العمل ومادته هو « اللامعقول » . مفارقة ، أم ؟ والعينة ستتألف من خمسة نصوص لخمسة شعراء كلهم ضاربون في مفازة الحداثة ، وإن كانوا على أقدار مختلفة من الضلالة والهداية ، والبراءة والخيانة ..

9-1 عبدالعزيز المقالح

9-1-1

" من يقاسمني نشوة الله

يرج من عض الوقت

من خبز هذا الخراب

ويدخل في عصف هذا الرماد

ومن يرتدي شجراً من هباء

ويقضم حنظلة الندم الأخوي

ويرحل عن عالم ورقي الوجوه ؟ " (٧)

9-1-2

" أوهمت شجر القلب أنا حبيبان ،

ان أصابعها تتلمس صوتي على البعد ،

تقرأني في الخيال ،

وتبحث في كلماتي عن الوجع المترسب في الكبد - العين .

لكنها أخلفت وعد جرحي

وطارت .

إنه الحلم لا يكتم السر

يستدرج الكلمات البعيدة

ينشرها في عيون الأصابع حتى الضلوع

ويرسلها كالعصافير في مطلع المطر البكر

يزجرها

يا لورد الشفاه التي أوهمتني

تعرت أمامي

ونامت على كتفي . " (٨)

تتزايد نسبة الاستعارة من هذا النمط في شعر المقالح كلما تقدم الزمن على الخط البادئ عام ١٩٦٠ والمتصل حتى هذه اللحظة من عام ١٩٨٨ . وما يحدث في شعر المقالح ليس فريداً : إنه عين الخط الذي يتنامى في شعر الحداثة على مدى هذه السنوات كلها . كأنما الحداثة بدأت تماهي نفسها جزئياً بالاستعارة المدهشة الغريبة ، وتماهي تأثيرها في البنية الثقافية واللغة الشعرية بصدمة الاستعارة . ألتقط هنا نماذج

متفرقة :

3-1-9

"... افتقدناك ،

ارملة الفجر تجلس في الحزن ،

تسأل عنك .

ولا تتقبلُ فيك العزاء

هي الآن تخبز للجائعين رماداً

وتكتب :

ما أقبح الأمس

ما أقبح اليوم

ما أقبح الـ...

يا وحيد المسافات والجرح

أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل

تكتب :

إنّا فتحنا لك الصبح قبراً

فتحنا الظلام لأهلك قبراً

وصارت بلادك مرثية وقصيدة . " (٩)

ثمة صور متألقة في هذا المقطع : صور معقدة ، صادمة ، تنأى عن تكوين الصورة لدى ، لنقل مثلاً ، أحمد شوقي أو علي محمود طه أو ، حتى ، صلاح عبدالصبور ، تأي تراث تقافي عن آخر . واللافت في هذه الصور أنها تنسج من لحمة الاستعارة (؟؟؟) وتتمحور حولها . واللافت أيضاً أن أشدّ الصور - الاستعارات - إيغالاً في الغرابة والابتكار هي التالية :

« أرملة الفجر تجلس في الحزن »

« أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل تكتب » ويأتي بعدها إغراباً « فتحنا لك الصبح قبراً »، « فتحنا الظلام لأهلك قبراً » ثم في آخر السُلّم « أرملة الفجر..تخبز للجائعين رماداً ».

ما هو جدير بالإبراز أنّ أعلى درجات الغرابة في تشكيل الاستعارة تتجسّد لغوياً في صيغة الإضافة « أرملة الفجر » ، « مائدة الليل » ، وأنّ ما يليها يتمثل في عملية أنسنة وشيئنة للموجودات : « تجلس في الحزن » ، « فتحنا الصبح قبراً » ، « فتحنا الظلام قبراً » (تحويل للمجرد إلى محسوس، أو تحويل للأشياء عن طبيعتها المادية إلى طبيعة مادية مغايرة - كما في الاستعارات الثلاث الأخيرة وفي « تخبز للجائعين رماداً ») .

11 - محمود درويش

قصيدة بيروت

" تفاحة للبحر ، نرجسة الرخام

فراشة حجرية ، بيروت ، شكل الروح في المرآة،

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .

فضة ، زبد ، وصايا الأرض في ريش الحمام .

وفاة سنبلة ، تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي

بيروت.

لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي ... وتنامُ ...

...

...

تفاحة في البحر ، امرأة الدم المعجون بالأقواس ،

شطرنج الكلام ،

بقية الروح ، استغاثات الندى ،

قمر تحطمُ فوق مصطبة الظلام .

بيروت ، والياقوت حين يصيح من وهج على ظهر الحمام

حلم سنحمله ، ونحلمه متى شئنا ، نعلقه على أعناقنا

بيروت زنبقة الحطام.

وقبلة أولى ، مديح الزنزلخت ، معاطف للبحر والقتلى

سطوح للكواكب والخيام

قصيدة الحجر . ارتطام بين قُبَّرتين تختبئان في صدر...

سماء ثاكل جلست على حجر تفكر .

وردة مسموعة بيروت . صوت فاصل بين الضحية والحسام

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والمرايا

ثم... نام ." (١٠)

بين هاتين الحركتين ، وهما الأولى والأخيرة في القصيدة ، يتشكل نسيج متدفق ، مضطرب ، فوار ، مرير الغنائية ، متقاطع تقاطع شطرنج الكلام مع نفسه ومع اللغة الأخرى ومع العالم . وتتميز الحركتان بكونهما إلى حد كبير نسيجين من الصور المتلاحقة . أما النص ما بينهما فهو كالبحر مُسْطلع ، خفاق ، رجراج ، لكنه يميل إلى البقاء على زرقة تتغير درجاتها بين خضرة شاطئية ودكنة في اللجة . النص - ما بين الحركتين - يعلو فيه صَخَبُ الكلام وتنحسر الصورة إلى درجة بارزة بالقياس إلى حركتَيْ المفتتح والاختتام. غير أن شيئاً ، بل شيئين في الواقع ، يبقيان لافتين للنظر : على قلة الصور النسبية ، تتخذ أكثر الصور إحداثاً للصدمة شكل استعارة الإضافة وأنسنة الموجودات . وبهذا المعنى تكون خصائص الصورة في الحركتين الأولى والأخيرة مستمرة في تكوين جسد النص المترامي ، مختلجاً ، متخافقاً ، ما بينهما .

لنرصد ، أولاً ، استعارات الحركتين الأولى والأخيرة :

أولاً : استعارة الإضافة .

ثانياً : استعارة الأنسنة والشيئنة

أولاً : استعارة الإضافة :

١) « ترجمة الرخام » . . « رائحة الغمام » . . « وصايا الأرض » . . « وفاة سنبلة » . « تشرد نجمة » . . « شكل الروح » .

٢) « فراشة حجرية » . . . « دمي ينطق » . . « تنام على دمي » .

ثانياً : استعارة الأنسنة والشيئنة :

١) « امرأة الدم » . . « شطرنج الكلام » . . « استغاثات الندى » . . « مصطبة الكلام » . . « زنبقة الحطام - احتمال » . . « مديح الزنزلخت - احتمال » . . « قصيدة الحجر » .

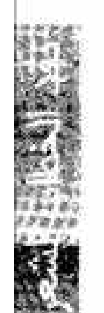
٢) « الدم المعجون بالأقواس » . . « الياقوت حين يصيح » . « حلم نعلقه على أعناقنا » . . « معاطف للبحر » . « سماء ثاكل جلست على حجر تفكر » . . « وردة مسموعة - احتمال » .

ومن الجلي أن نمطي الاستعارة يتقاطعان في استعارة واحدة أحياناً ، كما هي الحال في « استغاثات الندى » . « مصطبة الكلام » . . « مديح الزنزلخت » .

حين نعاين النص ما بين الحركتين ندرك ، كما أشرت ، انخفاض نسبة ورود الصورة ، لكن من الشيق أن عدداً كبيراً من الصور الواردة على أية حال تنتمي إلى النمطين المناقشين هنا . وسأكتفي برصد استعارة الإضافة عبر النص كله كخطوة أولى :

طعم الخريف / رصاص البحر / وعاء القلب - احتمال / قامة الأغلال / عنقوداً من القتلى = عنقود القتلى / يد الضحى / نافذة من اللهب = نافذة لهب / كيس من سحاب = كيس سحاب / رغبة الكلمات / أغصان الحديد / درجات الفجر / فرساً من الياقوت = فرس ياقوت / عباءة الكابوس / فردوس الدقائق - احتمال / طحلب الأيام / شجر الخرائط / حليب الروح / جغرافيا دمكم / سماء عيونكم / حقول أيديكم/

في قصيدة تشغل سبعا وعشرين صفحة كثيفة ، تمثل الاستعارات المرصودة نسبة وسطى بالمقارنة مع نصوص أخرى . لكن الدالّ في الأمر هو نسبة هذه الاستعارات إلى العدد الكلي للصور ، وهي نسبة عالية جداً ، لا يفوقها شيء إلا عملية الأنسنة ❖ التي



وصفتها فيما سبق والتي تستحق أن تفرد برصد إحصائي الآن لاستكمال عملية التحليل الميدني .

" من مطرٍ بنينا كوخنا - احتمال / الريح تحفر قبرنا على الصلصال / الزمان الرخو / دمنا يتسلّق الجدران / يسرقنا شارع وموشّح / لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا / سال القلب / كي نزن الشمال بقامة الأغلال / مال الظلُّ عليَّ كسّرني وبعثرني / يد الفصحى ❖ / أدعو الأرض جمجمة - احتمال / أطوي المدينة / تكسّرت روحي / ويسلمني الغزاة إلى القصيدة / إن هذا البحر يترك عندنا آذانه وعيونه / ينمو الجرح فوق الرمح / أمتطي درب الشآم / صدى الأجراس يجيئني صداً / العروق مليئة بالقمح - احتمال / أنظف لغتي من الماضي ومنهم / رغبة الكلمات ❖ في تغيير صاحبها / الفجر الذي سيشقّنا عما قليل / كسرت شظاياها كؤوس الشاي / أرى مدناً من الورق المسلّح بالملوك وبولة الكاكي - احتمال / يأتي سادن الصنم الوحيد - احتمال / والهواء يُرى ويؤكل مثل خبزِ التين / تعلقت بها أفريقيا / البحر ... إذا غضب يحمر / البحر مال على دمي - احتمال / الحرب تثقب ظلّنا / منظر البحر الحزين / ارتدت أجسادنا المحراث / الريح يحكمنا ، يشرّدنا ... يسرق لحمنا ويبيعه - احتمال / اقتصاد يهدم الإنتاج كي يبني المطاعم والفنادق - احتمال / مقعد في ريش عصفور - احتمال / جبال تنحني للبحر / غزالة مذبوحة بجناح دوري - احتمال / غيمه تخون الناظرين / يتقاسمان الليل / الصدر يتنفّس الأمواج / العنُق الذي يُشرَب/ الكوكب المالح / علّقنا كواكبنا على الأسوار / سنرقص الساحة ونزوّج الليلك / سنوقظ الأرض التي استندت إلى دمنا / نرشُّ فوق جنونهم أصواتنا / الريح اقتلعت جنوب الأرض من أضلاعنا / وخيّمْنا على الريح التي اختنقت هنا فيكم / حفّت مفاصلنا منّا فيكم / فيرتد الصدى بلداً / فيرتد الصدى جسداً من الأسمنت /

حين نضيف هذه التكوينات الاستعارية إلى ما ورد في الحركتين الأولى والثانية منها، ندرك بسرعة أننا أمام نسيج لغوي مثقل (بل مُشبع؟) بالتصورات والتشكيلات الإستعارية . كما ندرك أن النمط الطاغي للاستعارة هو هذا النمط الذي يؤنسن الأشياء والمادة والمجردات والعالم ويجعل كل ما فيه ينبض بالحياة والفعل والحركة والمبادرة والقدرة على التشابك والتداخل والتفاعل مع كل شيء آخر فيه . إننا أمام عالم هو للمرة الأولى في تاريخ الثقافة العربية ، الإنسان - هو جسد مكبّر لجسد الإنسان الأصغر . إنه الـ microcosm منتشراً في الـ macrocosm الإنسان الأصغر منتشراً في الإنسان الأكبر . العالم الأصغر منتشراً في العالم الأكبر . أي أننا أمام انقلاب تصوري مذهل في علاقة الإنسان بالعالم.الإنسان ، هنا ، مركز العالم . وللمرة الأولى .

وحين نضيف إلى شبكة التصورات الاستعارية في النص جميع أنماط الصورة الأخرى (التشبيه ، مثلا) الواردة فيه ، يتجلى أننا أمام نصّ مثقل حتى الإشباع هذه المرة بالصورة الشعرية . غير أن هذه اللفتة تنقلنا إلى مجال الدراسة أوسع ليس من غرضي في هذا البحث الدخول فيه. فهو يستحق بحثاً مستقلاً مستفيضاً .

11-1 تتجاوز الاستعارة في قدر كبير من شعر محمود درويش النماذج التي وردت في « قصيدة بيروت» من زاويتين اثنتين :

١- درجة البعد بين منبع كل من الطرفين فيها من حيث المادة (طبيعة / إنسان) وصعوبة تبيّن العلاقات التي تربط بين الطرفين . ثم

٢ - تعقيد الصيغة اللغوية التي تتشكّل فيها الاستعارة ومساحة الفضاء الذي تحتله في النص وطبيعة التأثير الذي تمارسه على تشكيل بنية النص لغوياً . وقد تكون استعارة الإضافة . من هذه الزاوية الثانية . أضيق الصيغ اللغوية التي تتشكّل فيها الاستعارة وأضعفها تأثيراً على بنية النص لغوياً . فهي ، إلى حد بعيد ، عملية إقحام فورية لمكوّنين لغويين (علامتين أو دالّيْن) في إلصاق مباشر : وبسبب التكوين الدلالي

والتركيبي لاستعارة الإضافة . فهي لا تتطلب مقتضيات عديدة ناتجة عنها على محور التراصف ، أي على محور النمو الخطي الأفقي للغة .

إن « بيروت ... نرجسة الرخام » أو « استغاثات الندى » تكتمل دلالياً وتراكيبياً (syntactically) بمجرد حدوث عملية الإقحام : « نرجسة / الرخام ؛ استغاثات / الندى » . وقد يكون لهذه الخصائص لاستعارة الإضافة الأثر الأعظم في شيوعها ، بل طغيانها ، في قصيدة الحداثة . فهي اختيار « سليم » « سهل » يكفي أن يحقق شروط التسيج الإيقاعي على مساحة ضيقة لكي يكون قابلاً للرصف في تسيج الجملة ، ولا يعقّد النمو الإيقاعي أو التراكيبي (أو النحوي) للجملة ، أو يخلق تكويناً لغوياً ، مشربكاً ، معقّداً يفرض على الشاعر قيوداً معوّقة في عملية التشكيل . كما أنه لا يبطيء عملية التشكيل فيوقف السيلان الانفعالي – التصوري للنص ❖❖ .

وليس من قبيل الصدفة أن استعارة الإضافة تغزو في النصوص التي تستسلم إلى درجة أكبر لسيلان انفعالي – تصوري لاتتحكم فيه ضوابط صارمة ، وتقل في النصوص ذات الطبيعة الصارمة نسبيا . مع أنها طاغية في كلا النمطين ، على مستوى الإطلاق ، في شعر الحداثة .

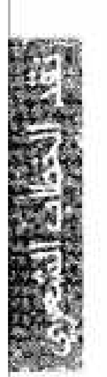
أما الصيغ الأخرى التي تتشكل فيها الاستعارة فهي ، بشكل عام ، أشدّ تعقيداً وتقييداً للإمكانيات المتاحة للشاعر لتكوين المحور التراصفي . كما أنها تشغل فضاء أرحب ضمن بنية النص . وقد تصل أحياناً حدّ أن تشغل الحيزّ الكامل للحركة أو المقطع في نص شعري مقسّم إلى حركات أو مقاطع محدودة الطول .

وبين نماذج هذه الحالة ، التشكيل الاستعاري التالي في قصيدة محمود درويش « لحن غجري » :

" قمر جارح
وصمتٌ
يكسر الريح والمطرْ
يجعل النهر إبرة
في يدٍ تنسج الشّجَر . "

تقترن صورة القمر في الذهن ، والثقافة ، بعشرات الأشياء : من الجمال إلى الحزن ، ومن الألوهية إلى التيه الكامل . لكن اقتران القمر بأداة جارحة لا يقع في إطار المألوف . مع ذلك ، القمر هنا جارح . غير أن هذه ليست أبعد الاستعارات في هذا التكوين المتشابك . ثمة أيضاً

« الصمت » . والصمت أيضاً يقترن بعشرات الأشياء ، ويحدث أن يُتخيّل جسماً مادياً يكسره الكلام : « كسّرَ الصمت المطبق سقوطُ الساعة عن الحائط » أو « كسر الصمت المطبق انفجارُ كلماته الراعدة » . لكن أن يتحول الصمت نفسه إلى أداة « تكسر » أشياء أخرى ، فانه أمر لا يدخل في سياق الاستخدام المألوف للغة . وأكثر من ذلك : الصمت هنا لا يكسر شيئاً مادياً صغيراً قابلاً للكسر : فيكون كسر الصمت له « معقولاً » ، قابلاً للتمثّل في إطار علاقات منطقية محددة . بل إن الصمت ليكسر الريح والمطر ! الريح والمطر ؟ أليس كل منهما ذروة من الصخب ، والعجيج ، والأصوات التي تدمّر الصمت ، أو تكسر الصمت ؟ بلى . لكن ذلك لا يهم ، فعمل المبدع ليس أن يرصد العالم في تركيبه المألوف وعلاقاته المتعارف عليها . عمله أن يقلب نظام الأشياء ، أن يفجرّ اللغة الراكدة المستكينة ، والنظام التصوري الذي تصنعه الثقافة وتورّثه قرنه جميعاً ، وهكذا ، إلى أبد الأبدين .آمين . هكذا يقلب النصّ نظام التصور المقبول . يصبح الصمت هو الذي يكسر الريح والمطر . كيف ؟ إذا حاولنا إيجاد علاقات منطقية تعقلن « الحدث » ، فإننا نكسر (أو ندمرّ) روح العملية التصورية – الإبداعية في قصيدة الحداثة، وفي نص محمود درويش هذا أيضاً . قد يخطر لنا أن نقول : إن الريح تمثّلُ سلسة صوتية متّصلة ، والمطر يمثّلُ سلسلة صوتية متصلة . وتوقف الريح والمطر هو « كسْر » لهذه السلسلة . من هنا يكون



« معقولاً » أن نقول : « إن الصمت الذي هو توقُّفٌ هو كَسْر للريح والمطر » . معقول ، فعلاً . غير أن هذا التعليل المنطقي البارد يدمِّر الطاقات الحقيقية في الصورة ويحوّلها إلى عملية ذهنية باردة .

وحين يستمر النص ليتسب إلى الصمت فعلاً آخر ، تزداد الفجوة : مسافة التوتر (كما أسميتها في بحث حديث العهد عن « الشعريّة ») اتساعاً . فالفعل الجديد اكثر استحالة ، وتنعدم فيه حتى إمكانية العقلنة التي توفّرت في الاستعارة السابقة . وهو ، أيضاً : أكثر تعقيداً وعمق تأثير على بقية الجملة . « يكسر » كان يتطلب مفعولاً به فقط ، أما الفعل الجديد « يجعل » فإنه يتطلب مفعولين . ولا تكتمل الجملة بالمفعولين إلا في حالات قليلة ؛ وفي حالات كثيرة تتطلب لواحق للمفعول به الثاني ، أو على الأقل ، تسمح بأدراج لواحق به عن طريق الوصف مثلاً ، وذلك ما يحدث فعلاً في النص .فالصمت :

« يجعل النهر إبرة في يدٍ تنسج الشجر» .

الصمت يجعل النهر إبرة !! لو سمع الآمدي هذا الكلام وهو في قبره لَغَرَسَ النهرَ ، عفواً ، الإبرة ، في شريان قلبه التاجي وارتاح من عذاب اللغة والشعر والشعراء . كيف يحوّل الصمت النهر إلى إبرة ؟ أي علاقة ، منطقية أو غير منطقية ، يمكن أن تكشف في هذا الكلام ؟ إجابتي أنا : لا شيء . وهذا جوهر العملية الاستعارية المطورة هنا . غيري قد يفذلك الأمر : النهر خيط طويل ، إذا تصورناه صامتاً لمدة طويلة يصبح ناحلاً كالإبرة ؛ أو نظرنا إليه من بعيد يمكن أن يبدو كالإبرة . كلام معقول . لكنه فارغ تماماً. هراء .

غير أن انتحار الآمدي سيكون أكثر تأكُّداً حين نتركه يسمع بقية الجملة : إبرة في يدٍ!! . النهر إذن تمسك به الآن يد . تصورْ !! يد مثل يدي ويدك ، يدي التي لا تكاد تستطيع أن تمسك هذا القلم الذي به أكتب إلا لزمن قصير ، تحمل النهر ، تمسكه ، تقبض عليه ، تقلّبه بين أناملها ، وتضحك على منظره البائس قليلاً ثم تغرزه في الشجر لتنسج تنسج تنسج . تنسج ماذا ؟ بل لقد أخطأت التعبير . سأبدأ من جديد . «ثم تغرزه في ... تنسج منه الشجر » . في أي شيء ؟ لا أعرف . لعلني أخطأت من جديد . أحاول ثانية : « ثم تغرزه في الفضاء تحيك شجرة ... شجرتين ، ثلاثاً ... عشراً ... مئات الأشجار على ضفة النهر الجميل السارح في واديه غير آبه لشيء » . حسناً . لقد استطعت أخيراً أن أتصوّر الأمر . لكن هل تصوّرتَ الأمر أنتَ مثلي ؟ هل رأيتَ في حياتك إبرة تنسج الشجر ؟ أنا لم أرَ . مسكينٌ أنا . هل رأيتَ نهراً يصبح إبرة ؟ وهل رأيتَ (سمعتَ؟) الصمتَ يصبح إبرة ؟ وهل رأيت نهراً هو إبرة تنسج الشجر ؟ وهل رأيتَ الصمت يجعل نهراً إبرة يضعها في يدٍ تنسج الشجر؟

أنا لم أرَ . وآمل ألاّ أرى . فمن المؤكدّ أنه سيُغمى عليّ . لن أستطيع تحمُّل الصدمة ، صدمة الاستعارة أقصد (مع أنني قد أنتشي بالهزّة) . ومن قال إن قلبي من حجر ، أو إنه أشدُّ صلابة من قلب الآمدي؟ بل إنه لأرقُّ وأكثر هشاشة . وامّا أردتم يقيناً :

" فاسألوا لبنى وأترابَها
كيف فاحَ القلبُ بالألمْ
يومَ غنّيْنَ و(قد) حانَ النوى ،
« اللواتي جَمَراتٌ في دمي »
فلكمْ أدْماهُ مِنْ وَتَرٍ
ولكم أضناهُ من نَغَمٍ

إن قلباً لا يُطيق نوى
ليُقضيْ العُمر في سقم
مازجا دمعَ الهوى بدم
علقمُ الذكرى يكفنهُ
وجحيم الوقتِ والندم / كدت أقول « التوق » فهو خليس الوقت ومرآته .
مازجاً دمعَ الهوى بدمٍ"

(أتساءل الآن إن كان أجمل وقعاً وأشدّ إيلاماً أن

أضيع » مازجاً دمع الهوى بدم » . هنا - هنا - أو أبقيها هناك حيث تنتهك بنية التشطير والتخميس علناً. أولسنا في جماليات الانتهاك ؟ لماذا نفعل ما لا نعطـ، عفواً ، نعطـ ما لا نفعل ؟ أوليست هذه مشكلة العرب ؟ والرجال ؟ والنقّاد ؟ وماذا عن النساء والناقدات والحكام ؟ والـخ. ؟ أتراني أوضح الأمور أكثر مما ينبغي ولا أترك شيئاً لذكاء القارئ الوهميّ (تقصد القارئ أم الذكاء، يا خبيث!!) أترى الإضمار أجمل أم الإشهار ، والتلميح أم التصريح ؟)

أتوق ؟ الوقت ؟ مرآة ؟ الدمُ ؟ ما علاقة ذلك كله؟ لبنى ؟ أترابها ؟ ألنوى ؟ أين كنتُ وأين أنا الآن ؟ أم .... حسناً ، كنتُ أحدّثكم عن الصدمة ، بل الهزة . لتَعُدْ إذن . فلقد كانت هذه بين أقسى هزات العمر وأحفلها بالمرارات (وما ألذّ - أحياناً - قسوة الهزات!!)

الصدمة ؟ ها نحن إذن نعود إلى لحظة البدء: « صدمة الاستعارة ». والسحر في ذلك كله أنني سأصاب بالدوار والإغماء إذا رأيت نهراً يصير إبرة في يد تنسج الشجر ، لكنني لا أصاب بالدوار والإغماء حين أقرأ صورة محمود درويش :

« الصمت يجعل النهر إبرة في يد تنسج الشجر »

بل يملأني ما كان عبد القاهر الجرجاني سمّاه « هزة وأريحية » . إنه لَسحر صدمة الاستعارة . صدمة الإبداع الفنيّ في ذروة جميلة من ذراه . بل لأنها الهزة التي تتماهى بهزّة نشوة الجسد في لحظة الانخطاف الجنسية . ألم تقرأ رولان بارت ؟ مالك ؟

أما السؤال المبرّح في النقد : وما علاقة هذه الصورة ببنية النصّ ؟ وما وظيفتها ضمنها ؟ وهل هذه وحدة عضوية ؟ و ... إلخ... فإن الإجابة عليه ليست من وظيفة هذا القسم من الدراسة الحالية . وستؤجل الإجابة إلى سياق اكثر ملاءمة في هذه الدراسة أو ، ربّما ، في غيرها مما سيأتي : في قرن قادم من العمر .

في هذا النص نفسه استعارات أخرى تستحق الرصد ، مع أنها أقل فاعلية على جميع المستويات التي حددتها بداية هذه الفقرة . « بِنْتُ خرجت تشعل القمر» ، « حلم مالح » ، « صوت يحفر الخصر في الحجر » ، « اذهبي يا حبيبتي فوق رمشي أو الوتر » ، « حائط سابح » ، « موت يشتهينا»، وأخيراً «وبنت خرجت تلصق الصور فوق جدران جثتي » التي تعيدنا إلى استعارة الإضافة . منذ متى كان للجثة جدران ؟ ذلك ما لا أعرفه ، وما لا يعنيني أن أعرفه . أعرف فقط أن صدمة الاستعارة تفاجئني من جديد وتمتحني ، رغم رائحة الجثة وعفونة الموت ، وخوفي من الصور التي تلصقها البنت. الهزة والأريحية اللتين ذكرتهما قبل قليل . لكن لنتعد إلى استعارة الإضافة الآن بل ، الأفضل ، لنتوقف الآن . لقد تعبت ، وأخذتْ مني الصدمات مأخذها ، وتكاد حساسيتي لمتعة الاختراق والانتهاك والاقتناص لبكورية اللغة أن تكهم . ليمض زمن أستعيد فيه رهافة الحسّ والشهوة، ثم أستأنف البحث والتأمل والكتابة . ذلك خير لكلينا أنت وأنا .

-2-

12- تكون السمة الأكثر طغياناً وبروزاً ، والأعمق دلالة ، لشعر ابن المعتز أنه كان يشيئن العالم : يحوّل النابض بالحياة ، المتوهّج بالحركة والتدفق ، إلى جماد. يتناول فضاء من الاندفاعات والانبجاسات بحيوية الجسد وشبقية الروح ، فيعجنه بين يديه ويخرجه سلسلة من الأشياء الجامدة، التي لا نبض فيها ولا روح ولا نأمة من حياة . أما السمة الثانية الطاغية والدالة لشعره فقد كانت طبيعة أشيائه : أكواماً من الدرر والأحجار الثمينة والنفائس، أكواماً نوادر لا تكاد العين العادية تقع على مثلها في الحياة . والسمة الثالثة الطاغية والدالة هي التكوينات التي تترسّب وتتجلى فيها هذه الأشياء : تكوينات المحال ، تكوينات خارقة

تتراوح بين الباهر لندرة ما تراه العين أو تصطدم به في الحياة النّفس ، وبين الباهر لأنه ينتمي إلى ، بل يخلق ، عالم المستحيل.

ولقد كنت ، في دراسات سابقة ، اقترحت أن شعر ابن المعتز له نقيض من معاصريه هو شعر ابن الرومي. الأول يُشَيْئِن والثاني يُؤَنْسِن. الأول مادته النادر الباهر والثاني مادته اليومي المألوف . الأول تكويناته تخلق المحال والثاني تكويناته تغري العين بالاسترخاء إلى ما تألفه من عوالم وما تستطيع تتبع انحناءاته من خطوط .

غير أن هذا التعارض الذي يتشكل على مستوى تزامني له نظير يتشكل على مستوى تعاقبي توالدي - إن شَيْئَنَة ابن المعتز للعالم تقف نقيضاً لنموذج سابق عليها يؤنسن كل شيء في الوجود : هو شعر أبي تمام .

هذا التعارض له أيضا نظائره في مراحل تاريخية لاحقة ، بينها شعر الحداثة . إن التشيؤ كما أدركناه في الكتابة الغربية ، وفي الرواية الجديدة ، كما فسّرها لوسيان غولدمان خاصة (١١) ، هو الوجه المطابق في الإنتاج الأدبي المعاصر لشيئنة ابن المعتز للعالم . وإن طغيان الأشياء الذي نراه يتنامى في الكتابة العربية المعاصرة ، وفي الشعر خاصة ، لهو أيضاً المطابق لشيئنة ابن المعتز . وفي مقابل ذلك ثمة شعر كثير ، وكتابات عديدة ، ما تزال تحتفي بالأنسنة ، في شعرنا بين أبرز النماذج بدر شاكر السيّاب وأدونيس .

1-12 لنتسرب معاً إلى هذه الغلالة الشفيفة النابضة بالحياة التي يخلقها السيّاب ماءً تسبح فيه الطبيعة والأشياء والإنسان في انسيابية عذبة تجسّد الحياة في إحدى اكثر صورها توحُّداً وحلولية ورقة :

أنشودة المطر

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .... كالأقمار في نهرْ
يرجّه المجذاف وهْنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجومْ ...
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيف
كالبحر سرّحَ اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوة وحشيّة تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطرْ ...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم ،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ...
مطر ...
مطر ...
مطر...
تثاءب المساء ، والغيوم ما تزال
تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقال . " (١٢)

يجسّد هذا التكوين الصوري العجيب حالة من التوازن الكامل بين الإنسان والعالم ، بين الإنساني والطبيعي : حالة تنبع من التداخل والتواشج والتوحّد الرحمي ، التي تربط بينهما وتحكم علاقة الإنسان بالطبيعة . كما يجسّد أيضاً حالة من التوازن النابع من التواشج الرحمي بين الإنسان وأشيائه أولاً ، ثم بين مكوّنات الطبيعة المختلفة ، ثانياً . عيناك غابتا نخيل/ وحين تبسم عيناك تورق الكروم وترقص الأضواء / النشوة التي تستفيق في روحي تعانق السماء / والأطفال يكركرون في عرائش الكروم/ المساء يتثاءب، والغيوم تذرف دموعها . الإنسان والطبيعة يتبادلان نبض عروقهما ، كما تنبض في غور عينيك النجوم .

غير أن الإنسان وأشياءه ، أيضاً ، في حالة من التناغم الكليّ . عيناك السحريتان الجميلتان شرفتان

راح ينأى عنهما القمر والطبيعة تضفي التناغم على الإنسان وأشيائه (عيناك ساعة السحر / شرفتان ينأى عنهما القمر) / والمجداف الذي يرجٌ النهر يرجه وهنًا في نعومة تمتاح من . وتغذي . التناغم الكلي بين الإنسان والطبيعة إلى درجة أن فعل المجداف يحدث في اللحظة نفسها (ساعة السحر) التي يرصد فيها سحر العينين (رغم أن مثل هذا التكرار عادة مما يتجنبه الشعراء فإن نص السيّاب لا يتجنبه لأن بعده الدلالي بالغ الأهمية) . ورجّ المجداف للنهر وهناً يتواشج مع نبض النجوم في أغوار الماء . واحد يولدٌ الآخر . والآخر يعبر عن حركة الواحد. ومعاً يلغيان تناقض الزمن ويخلقان زمناً واحداً (الوهن منتصف الليل وساعة السحر ليست إياه لكنهما هنا يتوحدان). أما أشياء الطبيعة ومكوناتها فإن تناغمها لا يقل إطلاقاً ترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر / والمساء يسرّح اليدين فوق البحر / وفي البحر والمساء دفء الشتاء وارتعاشه الخريف / وأقواس السحاب تشرب الغيوم . ثم تدغدغ أنشودة المطر صمت العصافير .

وحتى حين تنبثق صورة تشي بعلاقة من عدم التناغم بين الإنسان والطبيعة ، فإن جوهرها هو هذا التناغم : الطفل يخاف القمر : لكن الإحساس الذي يولده هذا الخوف هو هذه النشوة الوحشية التي تعانق السماء . لا النفور والهرب والانقطاع بين الإنسان والطبيعة .

ويبلغ التواشج الرحمي ذروته في موقع مركزي من المقطع ، في الرحم منه تماماً ، وفي عبارات ضدية الطابع لكنها تؤكد التوحّد المطلق للإنسان بالعالم : لازمنية هذا التوحد وأبديته وكليته :

والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء

في هذه الحالة من التوازن الكلي ، التوازن الذي يتجسّد أبدع تجسيد في اختيار لفظة واحدة لكل مكوّن، ووضع فاصلة بين كل كلمة وأخرى، والبدء بالنهايات والتثنية بالبدايات ، البدء بالمظلم والانتهاء بالمضيء ،

كما يتجسد أيضاً في التوحد الصوتي أو الكتابي بين مبتدأ كل ثنائية من هذه الكلمات : م وت م يلاد ظ لام ض ياء . ثم يتجسد أخيراً في تطابق مواقع النبر على كل من الوحدتين الايقاعيتين المشكلتين لكل من المزدوجتين من جهة ، وعلى جميع الوحدات الإيقاعية المشكلة للبيت كله، من جهة أخرى :

« والموت والميلاد والظلام والضياء »

يوسع المحلل القول إن نصّ السيّاب يصدر عن تصور عضوي للعالم - للعلاقة بين الإنسان وأشيائه والطبيعة ومكوناتها . وأن المركز في هذا التصور هو الإنسان : رؤية الإنسان للعالم هي مصدر التواشج بينهما ، وهي مصدر أنسنة العالم . والأشياء ذات وجود حرفي إلى درجة تشارف اللاوجود (الشرفتان والمجداف فقط) وفي . إلى جزئيتها ، مصهورة صهراً كلياً في الوجود الإنساني لا تنفصل ولا تستقل ولا تكتسب بروزاً خاصاً بها ولا تمثّل نتوءات تفسد التناغم والصقل والانسيابية والتواشج التي تسم هذا الوجود العضوي الذي يحتل مركزه الإنسان . بل الذي يشعُّ من الإنسان باتجاه العالم ويمتنقه ويضمه إلى المركز الإنساني .

بلغة أخرى ، بوسع المرء أن يقول إن فعل التوحد ، ورؤيا التواشج ، ينبعان من (ويولدان في الآن نفسه) الإحساس بتكون الإنسان في الطبيعة والأشياء ، وانحلال الأشياء والطبيعة في الإنسان . أنسنة الأشياء هنا عملية حيوية تفيض من ذوبان الأشياء في الإنسان أصلاً ، ولا تعني انفصاماً بين الإنساني والطبيعي ، أو الأشيائي والإنساني .



" يتقدم الزمن
على عكاز من عظام الموتى ،
شفرة الأرق
تحزُّ عنق الليل ،
جماجم تسكب الدماء
وجماجم تسكر وتهذي ،
هل تتشّح النار
هل يحدودب الهواء ؟
الدخان غيوم
للغيوم شكل الرؤوس ،
حروف من السماء
تنطبع على أشلاء الأرض
أوصى الأفق ابنه الهواء
ألا يخرج اليوم ،
أيام تلبس الغبار
لها قسمات الشيوخ ،
فراشات تحترق
فيما تصعد سُلّم النوم ،
الرماد الأخير
يجلس ويأخذ البيعة ." (١٣)

هكذا تصبح الاستعارة عند أدونيس آلة كونية تعجن العالم كله ، الفضاء وما فيه ، العناصر الأربعة ، القوى الطبيعية الخارقة ، آلهة الشعوب القديمة، تسطّح الأرض كفراش لامرأة يضاجعها ، وتكوّر السماء على صدرها نهداً ، تصير اللغة سيدة العالم فعلاً ، وخالقته فعلاً ، ولا تبقى حدود عقائدية أو تطيرية أو أسطورية المنشأ بين اللغة وطاقاتها الحقيقية ، تتحرر اللغة والخيال الخلاق من قمع قرون من الطغيان الديني والسياسي والاجتماعي، قرون كانت تسجن اللغة ضمن حدود الممكن الأخلاقي ، والسياسي ، والديني ، بل ضمن حدود المسموح الأخلاقي والديني والسياسي والاجتماعي ، قرون جعلت اللغة ذاتها تبدو عجوزاً شمطاء عاجزة عن الانتقاض بحيوية الخلق وفيض اللهب الجنسي وسحرية القدرة على عجن السماء وخبزها رغيفاً أحمر شهياً لشفتين جائعتين ، استعارة أدونيس الآن تشرخ تطعن تسفح دم القرون وتلغي كل مقيدات الرعب والإرهاب وتبعج بطن السماء كما تبعج بطن ضفدع نقناق في ماء عذب ، لا تأبه ، هكذا تجتاح شاعر يته الأكوان لتشتح ، بمنتهى الهدوء ، ودونما صخب أو إدعاء أو لفت للنظر ، هذه الصور الشاهقة كجبال السماوات السابعات ، التي تستحق أن تخصص بمصطلح ماتز ، وسأسميها : «الصورة الكونية» (Cosmological) :

" النهار ينحني
والسماء تجلس القرفصاء
أما الشمس
فقد رضيت أن تكون عكازاً
للشيخ - بائع الفاكهة . "

" شارع
هكل يتمكز على صلواته . "

" الرماد نفسه
الذي أكل الموتى
لا يتذكرّ أياً منهم .

تقول السماء إنها تهبط
وتمشي بين الناس ،
لعلها تفعل - لكنني لا أراها .

بخيوط من الورد
كانوا يربطون الموت
ويلقونه في أحضان الماء . "

" يأساً
ياد الهواء نفسه
أن يمدّ عنقه لأيّ قاتل

قطعان من الدم
ترعى وجه الأرض ."

" أشلاء رسوم على جسد الهواء :
انهم أطفال لبنان
يزينون كتاب الأرض وينفحون الأفق
لو أن البحر يشيخ
لاختار بيروت ذاكرة له ."

" لا يزال يتعلم كيف يرسم الفجر
سريراً يتمدّد عليه

..

حاول دائماً أن يتسلل تحت أقدام الريح
لكي يحاكي خطواتها ."

" أسمع أجراس الغبار
تدلى حزينة
من عنق الريح .
الريح – المرفأ الوحيد
المتحرك أبداً في اتجاه المجهول ." (١٤)

-3-

تنشأ التعارضات ، وينهار الزمن العضوي ، ويتشظى النص الشعري . تأتي موجة أخرى تضع اندفاعها على حافة المغايرة والتضاد مع شعر زمن مضى . تلهث . تتقوّس . ترتخي وتنتشر تلطم الرمال . وتبدو تشنجاتها مختلفة في بعض لهاث الزبد . مختلفة بحق . يطغى هاجس التجربة الشخصية والهمّ الفردي المتحرك في حيز العادي والمجاور للجسد . القريب من العين . ينحسر مد البلاغية والجمالية المؤتلقة . تهمد غنائية الانفعال العالي ومديح ظلّه . تحلُّ العين ، للمرة الأولى ، مكان كلا الأذن والقلب . المرئي . لكن في غلالة الغائب وتمويهه أحياناً . يحتل مركز العالم . وتسقط الأذن عن جانب الرأس إذ لا تبقى لها وظيفة هامة . كذلك يهدأ خفقان القلب المتهدّج القوي وتتحول حركته إلى وجيب ، نبض رتيب ، هادئ ، خافت تحسُّه النفس ولا تسمعه الأذن . تعرف النفس فيه إيقاع الحياة التي ما تزال ، لكنها تعرفه معرفة ما هو مألوف ، عادي ، بدهي لا يلفت النظر ولا يستدعي انتباهاً خاصاً به أو تأكيداً مائزاً له . حتى الأسئلة التي تشغل نفسها بالماوراء ، تتجاوز اليومي والمألوف والشخصي ، وتهجس بالكوني والإنساني ، تصير هجساً خافتاً ، وتأمّلاً مكتنهاً ، تفسيرياً أحياناً ، مبرزاً للابهامية والسحرية أحياناً أخرى . لكنه في كل الحالات ألصق بالذهن المتوجّه إلى الغامض بالاستفسار منه بالقلب الخابط بعنف حنايا الصدر وقفصه في قلق الوجود وتوتر الروح واندفاعها إلى لجّة المجهول .

كل هذا يحدث ، بل وغيره وأكثر منه . يتغير الشعر ويتميز العالم . تصبح الشعرية في بدايات الربع الاخير للقرن مشروع شرنقة آخذة في الإنتاج . غير أن شيئاً واحداً يبقى ، لا يتغير .

صدمة الاستعارة . بل ، بأدق من العبارة ، استعارة الصدمة أو الاستعارة الصادمة .

لنتأمل كتابة بسام حجار ، الهادئة ، المألوفة ، خافتة الوقع ، المستقسرة بليونة ، المتأملة دونما كبير تأجّج أو وهج أو اندفاع :

« الثلاثون » (١٥)

" لم أقل
ان الشخص الذي يقف في ثيابي
مثل باب أو حارس
لم يدفع أعوامه
لم يتكسر حتى الثلاثين عمداً
لم يغتسل للمناسبة
لم يشتر معطفاً أو قبعة
لم يفرد ابتسامة عريضة

وكفّاً لمصافحة الوافدين "

هذه الكتابة المتحركة ببطء ، دونما إيقاع يوقظ الأذن من سباتها ، ودونما مفاجآت أو صدمات ، تملك أيضاً ، في لحظات منها ، استعاراتها الصادمة .

وهي وحدها ما يرفع مستوى الحركة في النص إلى توتر الحياة ، ولكن بكثير من الأناة والهدوء . النص يبدأ ، في الواقع ، هكذا :

"لم أقل
إن الثلاثين عمر تافه ،
إن ضجري من الهواة وأصحاب المهن
يفوقه ضجري منكم ،
من الساعة التي ترهق الحائط بالدوران "

الضجر ، والتفاهة ، والإرهاق ، كافية لكي تمدّد الجسد على طاولة الجثث الميتة (هل يمكن أن تكون الجثث غير ميتة ؟) لكن ، الساعة التي ترهق الحائط بالدوران ، في اللحظة التي تثقل الروح بأعباء إضافية من الملل والإعياء ، فتصبح الروح والحائط صنوين ، تنبض أيضاً ببهجة حياة ، بل بانبثاقه حياة حقيقية . لماذا ؟ كيف ؟ لأن في جوهر الاستعارة هذه الهبة للحياة، للنبض ، للروح حتى حين تكون استعارة الموت المرعب للجثة الميتة . كل استعارة ، كل أنسنة أو شيئنة هي ، في الجوهر ، استعارة لحياة ، حين تتجسّد بلغة إستعارية . يستمر النص:

" لم أقل
إن النافذة تنام واقفة
لم أقل إن الباب . "

النافذة التي تنام واقفة تخلق محوراً آخر لنمو النص ولوجوده ، محوراً مغايراً للتفاهة ، والضجر ، والملل ، والابتسامة العريضة المفردة، والقبعة المشتركة، و " الشتاء يدوم من الليل إلى الليل / من الصيف إلى الصيف " . كذلك تفعل الاستعارة التالية :

" أظافر الرجل الذي يقف
على عتبة الثلاثين
تذبح الحديقة
والأبنية الشاهقة
وفي الثلاثين
لا ينتقل جبل من مكانه
ولا تنتهي حروب وتندلع أخرى . "

يظل العالم كما هو . الثلاثون لا تهز العالم . بل هي تفعل . إنها تجعل أظافر الرجل تمسك بعنق الحديقة الناعم كعشيقتي الجميلة وبقامة الأبنية الشاهقة الرخصة كقامة عشيقتي السابقة ، وتنحرهما بسكينها الحادة . مهلاً : هل قلت : بسكينها؟ خطأ . بنصلها أقصد . فالأظافر هي هي النصول . وليست أظافر لها سكين . ترون الفرق؟ من أجل أن تذبح الحديقة والأبنية الشاهقة لابد أن تكون هي هي نصالاً ، شفرات سيوف هائلة بحجم سيف علي بابا الخرافي وألقه الذي يضيء بغداد ...

ويتقدم النص ، مكتسباً توتراً أحدّ ، وتتقدم فيه الاستعارة - الصدمة ، تزيده حدة توتر:

" إذاً
تطفئ أشواك الثلاثين معاً
والحكمة الماثلة في الاحتفال
مثل دقيقة صمت
تحشر قلوبنا في الفسوخ
التي تحدثها قهقهات المساء
وتكرع الخسارة
معاً . "

ترون ؟ الأشواك تطفأ ، قهقهات المساء تحدث فسوخاً ، في هذه الفسوخ تحشر قلوبنا، ثم نكرع الخسارة . والحكمة ؟ إنها تنتصب في الاحتفال مثل

دقيقة صمت لا وجود لها .

عالم إستعاري صادم ؟ صدمات إستعارية ؟ إستعارة الصدمات ؟ كل ذلك ، كله استمرار للعالم الجميل الذي خلقته الاستعارة ، الخيال المبدع ، ابتداءً من انبثاق نصّ الحداثة قبل ثلاثين من السنوات .

" إذا
نرتجل حريقاً في أعشابنا اليابسة
نسمع طقطقة
ونرى دخاناً .
إذاً
نبحث في رماد الثلاثين
عن الفضلات
والمعدن المطروق باللمعان . "

ابحثوا مع بسام حجار في رماد الثلاثين عن المعدن المطروق باللمعان . وإذا لم تستطيعوا القبض عليه . فلا تيأسوا . ستجدون شيئاً ، شيئاً ما . لا يهم ما يكون. المهم أن تجدوه . هو ذا :

" ماذا نفعل
بأكوام الحجارة
بأكوام العظام ؟
ماذا نفعل بالفضلات
والثلاثون عمر تافه
وضجري
يدخل في عمر الأمثال ..."

ويحكم ! عمر تافه هي الثلاثون إذن ! أولم يكن قال في البدء إنه لم يقل إن الثلاثين عمر تافه ولم يقل إنه ضجر ولم ولم ولم ...

أم أنني لم ...

هي إذن اللعبة التي وصفت . الثلاثون عمر تافه . لم أقل إن الثلاثين عمر تافه . تريدون جدلاً ؟ برهاناً؟ معركة ؟

لقد انتهى زمن العراك . فلنقرأ ونتقبّل بصمت وخفوت . لا يهم ، ما دمنا نعرف اللعبة . ونفهم لعبة الاستعارة الصادمة أيضاً : شيئنة كل شيء أعني كل مجرد ، كل ما ليس شيئاً ، تحويله إلى محسوسات نرتطم بها في عرض الطريق . كذا تصير الثلاثون فضلات ومعادن وأكوام عظام وحجارة، وكذا تصير اللا أشياء أشياء في نصوص حجار كلها ، كما هو الضوء وغيره في هذه

البئر

"مكعبات الضوء التي تتراصف في
الزجاج المحجَّر .
الوقت الذي يجفُّ على الطاولة .
الأسماء والمدن والصلوات التي
تيبس في الحلق
وتنكسر .
شخصان يتذكران كمن يرفع
جثة الماء من البئر . " (١٦)

«الوقت يجف على الطاولة » و « الأسماء والمدن والصلوات تيبس وتنكسر » وشخصان يرفعان جثة الماء من البئر . والشعر الذي يحوّل العالم إلى أشياء، إلى كتل حقيقية ، صلبة ، تفقأ العين بصلابة ماديتها وثقلها ، أو تجذب العين ، أو تفتن العين . أياً شئتم . لكنها ، في كل الحالات، تشغل العين بذواتها . فلقد ماتت الأذن . ماتت ؟ بل سقطت . سقطت في البئر ، فوق جثة الماء . من يدري ؟ بعد اليوم قد ترون جثة الماء في الطريق وهي تزهو بثلاث آذان . تصدمكم الاستعارة ؟ حسناً . هذا هو بالضبط سر اللعبة .

تريدون المزيد من الصدمات ؟
لم تصعقكم المغامرة بعد ؟
إليكم ، إذن ، النموذج الأخير . تأملوا هذا

الرواق

" عندما أتى المساء الصديق

وجلس أمامي يدخن غليونه الكبير
لم أقل شيئاً .
كانت الجدران تحدّث نفسها
عن التعب والوقت
والغرفة الباردة .
كان الرواق يتثاءب من فمه
المربّع . " (١٧)

والمساء الذي يدخن غليونه الكبير أيضاً ، لا الرواق العجيب فحسب . والإنسان الصامت . لم يعد له من دور . انتهى . الأشياء وحدها تفعل الآن . الجدران تتحدّث . الرواق يتثاءب . المساء يدخّن . أما الإنسان فإنه ...

التمثال

في الليلة الماضية

ماذا أعني ؟ الكلمات ليست لي . إنها على الصفحة المقابلة تماماً للرواق في كتاب بسام حجار . اقرأوها تعرفوا . تروا الإنسان ملغى تماماً . والتمثال هو الذي يتحرك . لقد اختفى الإنسان . أو هو على وشك . واحتلت الأشياء قلب العالم .

غير أن ذلك أمر آخر . ليس مما أريد الولوج فيه الآن . مع أنه يغري كثيراً بالولوج، يغري إغراء جسد فينوس الحجري عند انفتاح الفخذ اليمنى قليلاً إلى الفضاء .

لكنني لن أدخل الآن .
سأبقى في الخارج ، هنا ، أكتب .
بعد توقف دقيقة من صمت .

ولقد توقفت . لكن الوقوف طال . خمساً ، عشراً ، بل وأكثر من السنين ، كنت أرنو فيها إلى الفجوات فأرى ثغوراً مفعمة بالعشق والعندم، ونهوداً يانعة للقطاف بسيف الرغبة . فأنكسر مثل متر محمد الماغوط ، وأطوي الأوراق . وتبقى الفجوات . الفجوات؟ ألم أقل إنها ، بكل أنماطها وأفانينها ، مكمن الخلق، ومنبع الإبداع .

فلتبقَ .

-4-

تمايز في فاعلية الانتهاك التي تمارسها استعارة نصّ الحداثة مساران : الأول يفرقع اللغة وبنية الجملة والصور في لجّة نص يحكمه ، جوهرياً وعلى مستوى غوري ، فيضٌ كليٌّ التناسج ليس من الضلالة في شيء أن يوصف بأنه « عضوي » . فيضٌ ما تزال متابعه الحقيقية تصدر عن تصوّر للعالم ، والتجربة ، واللغة باعتبارها جميعاً « جسداً » . « وحدة » . « دالة » . « بنية متلاحمة » . أما الثاني فأنه يفرقع اللغة وبنية الجملة والصور في خضمّ نصٍّ لا تحكمه ، جوهرياً وعلى مستوى تكويني ، مثل هذه الرؤية للعالم ، والتجربة ، واللغة .

في المسار الأول ، تضيع الخطوط ، وتتبعثر ، وتتقاطع بل تتلاشى أحياناً . غير أن اندفاعها كله ، رغم ما يبدو عليه من لاغائية وفوضى، قابل للرصد والتتبع بعمليات تحليلية قد تكون مضنية لكنها مثمرة ، بمعنى أنها تقود إلى كشف آليات الحركة والتنظيم والتنسيق التي تتمّ جميعاً ضمن بنية تتجه كل خيوطها باتجاه بؤرة ، أو مركز ، أو محرق تتجمع فيه منجزة خلق « وحدة » حقيقية قابلة للتمييز الآن وقابلة للمتّي والدلالة . إن حركة النص هنا حركة قوة جابذة .

أما في المسار الثاني ، فإن الخطوط تضيع وتتلاشى وتتبعثر ضياعاً وتبعثراً وتلاشياً ، حقيقية كلها . وتقود العمليات التحليلية ، التي قد تكون مضنية أيضاً ، إلى اكتشاف اندفاعات تنجز شيئاً بالغ الأهمية: منع تكوّن الوحدة ، نقض الوحدة المفترضة ،

تصورياً وراء كل نص حديث – لشدة ما أكدّت الحداثة على تماهيها مع الوحدة العضوية – قا . مثلاً . أدونيس، زمن الشعر ط ١ . دار العودة (بيروت . ١٩٧٢) صص ٤٥-٤٧ . واتجاه الاندفاعات هنا ليس باتجاه مركز أو بؤرة أو محرق: الاتجاهات متوازية أو متقابلة أو متخارقة . إننا هنا أمام قوة نابذة . إلى حد ما . لكن دون تصوّر انطلاق كل شيء من مركز دقيق التحديد كرأس الإبرة والاكتفاء بتصور وادٍ مائي عريض تفيض منه التيارات لكن من نقاط مختلفة متبعثرة .

أمثّل على النمط الأول بصور السيّاب التناغمية الحلولية التي ناقشتها في الفقرة ١٢ -١ . كما أمثّل عليها بصورة أكثر حدة وجذرية وبهراً بصور عبدالعزيز المقالح التي اقتبستها في ٩-١-٢ والتي سأقدّم مناقشة سريعة لها الآن من المنظور المحدّد في الفقرة الحاضرة .

تبدو صورة « عيون الأصابع » في عبارة المقالح التالية قادرة على اختراق رأس الآمدي بنبال لا يعقل أن ينجو من سمومها القاتلة . لأول وهلة . على الأقل . هي ذي العبارة من جديد (وقد كتبتها متصلة اختصاراً للمساحة الطباعية وإبرازاً لترابطها) :

« إنه الحلم لا يكتم السرّ / يستدرج الكلمات البعيدة / ينشرها في عيون الأصابع حتى الضلوع ./ ويرسلها كالعصافير في مطلع المطر البكر يزجرها .... » (١٨)

مؤكّد أن الآمدي لن ينتف شعر لحيته لأن الحلم لا يكتم السر (ولن يفعل حتى لو كان يكتمه) . رغم أن الحلم هو سرّ الأسرار . وسيصمد الآمدي بجدارة العربي الفحل بالصمود أمام الحلم وهو يستدرج الكلمات البعيدة . غير أنني أشك كثيراً في أن يظل العربيُّ الفحل قادراً على مواجهة الحياة ومنع قلبه من الانفجار إلى ألف نثرة – وعلى الشهداء السلام – وهو يرى الحلم ينشر الكلمات التي استدرجها « في عيون الأصابع » . عيون ما ؟ من ؟ أيّ ؟ الأصابع . نعم . الأصابع . وينشرها حتى الضلوع . أيّ ضلوع ؟ ضلوع الأصابع ؟ حقاً ؟ إذن . لقد طابت الشهادة في سبيل حرمة اللغة وحريم تراث العرب . فلينفجر . دون تذمّر . القلب الواجف .

غير أن الآمدي المسكين كان يمكن أن ينقذ قلبه الرحيم من تشظي الفناء بقدر قليل – بل كثير – من التأمل . والتحليل . والجهد لاكتشاف الروابط . والمقدمات . والوشائج . ولو أنه فعل لكان أنقذ حياته . وشرف اللغة وحرمتها . وأضاء لنا شيئاً عجيباً عن الصورة الشعرية – الاستعارة في هذه الحالة – قبل أن نصبح قادرين على فهمه بقرون . ولأنه لم يفعل . فسأسعى أنا إلى أن أفعل . على الأقل لكي أنقذ قلبي الأقل صلابة من قلبه من جحيم الانفجار . لا خوفاً على حرمة اللغة . ولا حريم العرب . فأنا لست شديد الحرص على حرمات كهذه – ولا على حرمات عديدة غيرها . وسأقبل محاولاً إنجاز كشف جدير بالاهتمام هو ما سأسميه « الصورة الشبكية / المحرقية في النص الشعري » نص الحداثة في هذه الحال .

وبدءاً . سأزعم أن الأصابع ذات العيون ليست شيئاً مفاجئاً بحدّة في النص : فهي لا تنبع من العدم . من لا مكان . بل تكتسب الأصابعُ العيونَ في لحظة اكتمال وبلورة نهائية لسلسلة – بل لشبكة – من الخيوط التي كانت قد تمدّدت وانتشرت في النص منبثقة من بؤرة جذرية فيه . من محرقه الحقيقي. ثم إن هذه الخيوط ظلّت – خفية وجلية – تتناثر وتتطاول وتتكاثر وتتداور وتتسرب وتتذرب ثم تلتف وتشتف إلى أن اكتسبت صلابة المتبلور فاندلعت عيوناً للأصابع . كيف أسوّغ زعمي وأثبت سلامته وأحوّله من زعم إلى فرضية فنظرية فحقيقة ناصعة ؟ إليكم الأمر والآليات. لكن جودوا بشيء من الصبر والبصر والبصيرة والصبيرة . رجاءً . ونحن محتاجون إلى كل هذه الأشياء لأن علينا أن نعود إلى نقطة البدء . إلى بداية النصّ وتبرعم الخيوط . بل إلى عنوان النص أيضاً . مستعدون ؟ حسناً لنبدأ .

لغة الأصابع

تتبرعم في فاتحة النـ ...

لكنني ما أكاد أبدأ بنسج الخيوط ، بل بتفكيكها لكي أبرزها ناصعة متألقة لكم ، حتى يفجأني ألم حاد في القلب ، وفي المعدة قليلا ، إذ يأتلق - بل ينفجر - في خيالي طيب أنامل لـ (من يجرؤ على البوح بالإسم ؟) تسلّ مترفة ، أنيقة ، لاهفة ل/إلى (من يجرؤ على البوح بالفعل ؟) فأغمض عينيّ وأنسرب في زمن للأسى لا نهاية له ، وينهرني أمر مزعج جداً : لماذا عليّ أنا أن أبرز لهم الخيوط في كل شيء وأجلوها لأعينهم وأفكّها لهم (لا بأس أن أفكّها لهنّ ، لكنْ لهم ؟!!) أفليست لأصابعهم عيون ترى ؟ وإذا كان المعنى - بدأت اتفذلك الآن - علاقة جدلية بين النص والقارئ ، فما دخلي أنا ؟ لأترك للقارئ (لماذا لا للقارئة ؟) أن يشكل علاقته - الجدلية هذه مع لغة الأصابع ويكتشف فيها نموّها الذي أعرفه أنا جيداً . إذا كانت عملية القراءة فعلا حراً مجدياً تفاعليا، وكان تنوع القراءات إغناء للنص ، كما يهزف الكثيرون (وأنا أحيانا) فمَن أنا لكي أسدّ ثغرات

(كان يجب أن أقول فجوات) الإمكانيات وفتحات البركة وتنوعها (رغم أنني مولع بالسدّ والفتحات في مواضع أخرى) ؟ حقاً : من أنا ؟ لأتركْ لهم - نَّ حرية القراءة ومتعة الجدل والإغناء والإثراء وأنسربْ في فضاء سحري مع طيف حبيبتي الداكنة ((كدت الآن أبوح باسمها فارتعدت فرائصي وأبدلته بلفظة على وزنه وصيغته (آه ، ما أجمل صيغتها ووزنها هي) لكنها ذات لون مغاير له)) . لتحيَ الحرية . (إلا إذا كانت على طريقة الحكام العرب) . أنا حرّ أيضاً - لكن يحزنني بعمق أنها هي ليست حرّة !!! سأحرّرها ، كما حررنا فلسطين ، غداً .

أما المسار الثاني فإن الأمثلة عليه تطغى في شعر السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، وفي قصيدة النثر خاصة ، هوذا نموذج من يحي جابر:

" نلوي برؤوسنا ناحية قلاع
مرصوصة بالغيم
أعناق محلولة من براغيها
جلودنا الطرية
تتجفف على التلال
كفراش للإوز البري
والشمس قطة
تلحس الليل لينشقق لسانها
على جمر ازرق
ونردد :
هل تتسع السماء لنجمة أخرى ؟ " (١٩)

ونموذج من تميم سامري :

" أكلت حجر لسانها
والتهمت عصفور الخاصرة
بوجر كركي يلغ هواء النعش
فأزهر زجاج الردفين
وسلسبيل الكعب
تيمم هيكل في شذر حجل
يتأبط غابة الجسد
بوهج قطة تنام على مقصف الكلمات
عندها
بفجيعة لا تحسن رقص الأنمار
انهمر المطر
مدناً حبلى في رصاص الدفوف " (٢٠)

ونموذج من عباس بيضون :

" أدخل المدينة من ظهر الشجرة أو الناسك
والأفضل

أن يحيكها الأعمى . وأن يصنعها
من نسيج غير مخيط . الأفضل
أن نصنعها من نخالة سهرة . التميمة
المعمرة القاسية الخيط ، والتجديف
الذي لا يتمكّن خيطه . ركب ضخمة
ستُدفَن في الأساس . فيما يُقى
طاعنون بنقّالاتهم إلى السفح ، ستلحد
صناديق ملأى بحطام الخزف . مع كأس
أثري كبير ، إشارة
لعار امرأة . "

« وتلك البصقة التي كانت شقيقتنا أيضاً ، إستثارت على الأرض ، وبدأت تنظر إلينا . كذلك هواء الشتاء وباب الحظيرة »

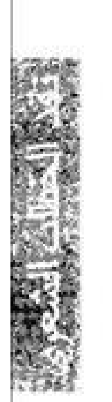
« مع ذلك لا ننتظر حياة أوسع من طرف الشعرة التي لبثت حيّة إلى جانبنا طيلة المحنة ولا نقيس شيئاً بالهواء الذي ينشق في سن الريشة.» (٢١)

في هذه النماذج ، ليس ثمة (إلقدر قدرتي على الرؤية ، وهي محدودة دونما ريبة) محرق للنص تتكاثف فيه خيوط الاستعارة ، وشبكات الدلالات فيها ، وليس ثمة بؤرة مركزية للنص تفيض منها هذه الخيوط والدلالات ، بل تتموّج وتتشكل كل الاستعارات والصور بوصفها أشياء منحوتة لذاتها وفي ذاتها ، حادة التشكيل والعزلة. جارحة النتوء (يجرحني هذا الكلام قليلاً ، وآمل ألا يجرح عباس بيضون وتميم سامري ويحي جابر ، فجرح الناس ليس من شمائلي ، وعباس صديق قديم يزعل بسرعة ؛ ويحي ، كما قيل لي، رجل لطيف لكنه حاد المزاج حين يتعلق الأمر بشعره - والحقيقة أنني لم أعد أذكر هل كانت هناك كسرة أم فتحة على الشين حين قيل لي ذلك . نسيت ، يا أخي . الإنسان ينسى . ألم يُشتق أصلاً من النسيان؛ أم تراه اشتق النسيان منه لكثرة نسوانه . عفواً ، أعني نسيانه ؟)

-5-

من أنسنة الأشياء إلى شيئنة الإنسان

مع التيار (هل أقول الجيل ؟) الذي نشأ على مفاهيم تفجير اللغة ، والمتعة السرية بهزة الاستعارة ، وفتنة الكشف ، وتدمير صورة العالم المألوفة ، ونحت صور طرية صاعقة له ، والخروج على طرق الذين طرقوا من قبل ، يستمر زمن الصدمات في لغة الشعر. يفتنّ شاعر مثل قاسم حداد في ابتكار عوالم عذرية بمتعة شبه طقوسية ، كما ينسحر صبي في السادسة عشرة بافتراع بكارة حبيبة ترعبها تعاليم الطهر والقهر والمحرمات. في زقاق معتم قرب مزار وليّ نحته التاريخ في الوعي هولا غوليا ونصا طاغيا من المقدسات . ويمضي أدونيس وقاسم حداد وعبد العزيز المقالح وغيرهم يمزقون أستار الكلام وحجب المألوفات . في صيغ لم تعد معها صيغ أبي تمام أكثر من مقتنيات تاريخية ثمينة في متحف للغة الشعر بنته آلهة الغوايات.



١ - يغنى أدونيس ويندب ويحتفي في الكتاب: أمس المكان الآن بما يلي ، في استعارات لها حدة ذرى شعره في السبعينات ووحشيتها وسحرها المغوي ، وتربو عليها بين آن وآن شراسة وغورا وهزيزا لجسد المتلقي وأعراقه الجذلى (٢٢)

" قال تأتي معي
حلب تهيدب أيّامها
بالفتوح : الشمال
يتقلّب في نارها
والجنوب قريب
غريب .
كيف لا أستجيب لهذا السؤال
تاركا سفن الليل

تبحر في شمس أنطاكيه ؟ " ١١

" عندما يصبح الغيث ثوبا لجسمك

والشمس رمّانة في يديك

كيف لا تولد الأرض من أوّل

في خطاك ، وفي ناظريك ؟ " ١٤

" جرّت الشمس أردانها

فيرواق الغروب ، وأعطت قناديلها للمساء .

السهول خيام

تتلاقح فيها

شهوات الشجر ،

والنجوم كمثل النساء

يتفحّصْنَ أجسادهن ،

ويفتقن ثوب القمر " ١٧

" قمر اليوم يفرك بالجاثليق يديه ، وبالفقه يفرك

أجفانه ،-

أراه يعود إلى بيته سالما ؟ "٢٠٦

" تسمع الشمس ، تحنو وتقرع ، حزنا

عى الأرض ، أجراسها "٢٧٥

" سنة - كل أيّامها شهوات ،

النواح سرير لها ،

والجراح لقاح " ٢٧٦

" ممسكا بيد الشمس ، كان الصباح

ينتقّل في حيّنا

والمكان على صدره غابة من رماح. " ٢٧٩

" وقف الموت في باب كوخ

عى باب منبج ، مستقرئاً

حاملا كأسه -

يشرب الأرض ، أيّامها المائوية ،

أغصانها المائله ،

وعلى كتفيه

مدن راحله " ٢٨٢

" إنفتح ، أيها الليل ، لا مثل قبر

بل كمثل السرير ،

ولا بأس أن ترقد الحرب حول الوسادة ،

كي يتوحّد ماء السديم

وماء الوجود

وابتعد ، لا تعد

الجمال متى سال في نهر أشواقنا ، لا يعود " ٢٨٩

" سكبت وردة عطرها

في يد الريح - تقرع باب المساء

لملاقاته ، " ٤١٨

" سأقول لنفسي: كوني

كذا والبسيني

واهبطي واصعدي

في الظنون على درج الكيمياء ، " ٤٢٣

" لوجهه فلك شطّ المدار به

كأنما صنعت منه مراياه " ٤٥٤

" إنه زمن الإبتداء

زن الماء يستنبت النار ،

والريح تترك أبناءها للعراء

زمن المومياء

...

" من الخلق يوغل في كيمياء الهباء " ٤٥٦

" أين يمضي ، إذن ؟

نر من جراح لا مصبّ له ،

يتدفق في فلوات السماء

...

شجر الحبر تكّس أغصانه -

...

لم يعد بيننا
غير أن أنسل الوقت كالخيط من طيفه ،
ومن ذكره ، وأخيط الهواء ،
جسدي - كم أحب شياطينه
أستضيء بوسواسها
وأفوض أمري إليها . " ٥٨٠ - ٥٨١

" عطش
يجلس الشمس في ظل غصن .
عطش
يجعل الغيم إبريق حزن
ويدلّيه من برعم .
عطش
مثلما يقرأ الرمل أمواجه
وتخطُّ التجاعيد في وجه نبع .
عطش،
أي أيقونة ستفجّر في ينابيعها ؟ " ٦٠٢

يحتشد عدد من هذه الاستعارات بطاقة مرعبة على إحداث الصدمة والهزة الجنسية جمالياً ، لكن رونق شاعرية أدونيس ، وسلاسة سبكه ، ومقدرته الفائقة على صياغة العبارة الموسقة بإيقاع مغو ممغنط ، تشذّب نتوءاتها الجارحة ، وتسلبها شذاذة تنافراتها ، وتهبها درجة من المألوفية الأدونيسية التي لا مثيل لها في شعر أحد .

٢ - وينبر قاسم حداد بجلافته المتيقة (والمحببة) مع لغة الاستعارة وخشونة حراشفه البحرانية ، كما قرش ملتهم في عراد المسلوخة للريح أو في أزقة المحرّق المتشاجرة:

«جسد ذاهب ينتحب في دمائه الأنبياء

أنا ، الوحيد الواقف في الهذيان .. سهرت العمر أنسج هاوية لخطواتي نأمة نأمة ... كابرت مثل جبل يجهش في حضرة الغيم ... شهوة تفتح النهاية تأخذ يدي بحنان الجريمة وكسل الأفعى ، ثمة شخص يذهب ورقة ورقة . أنا قرين الوحشة منتصف الهزيمة قاع الوهم جنس الدم أسنان الأهتم ولع البهيمة طنافس الشيطان جهامة العسس هودج النوم خسائر الليل غنج الذبيحة ، جنة الجحيم محروسة بهوام شرهة . لدي من الحقد ما يكفي قطيعا من ذئاب الشهوة ... متوهماً أنه أول الغزل في وشاح العزلة .. فتطفر فضة روحي في وجوهكم لصلافة الفتوى . »
(٢٣)



« ثمة ما يمنح المرأة نيزك الضياع فتندفع مضرجة بصرخة الريش تقتحم البهو ، خلفها رواق مفعم بشظايا الصور وجنة الخطأ ، كتفان شاغران وشخص مفقود، تدخل ملتاعة ، أحداقها أشداق نمور مقصوفة ، وتصرخ مثل ثاكل تفقد أبناءها التسعة دفعة واحدة. تنهار في ركن البهو تدفن وجهها شاردا في ذخيرة الصدر تبكي وتمزج القلب بذريعة الندم ، تنتفض في جسد يفقد الحصن بارزاً من دسيسة الذهب وسر الأسماء. نار الرواق ترن في أجراس مجنونة، والمرأة مزدانة بريشة الملك، تهبط أبار الوهدة متهدجة ببخار الروح ترى في البهو صلاة منصوبة مثل عاشق ينتظر القبلة .»
(٢٤)

وفي آخر أعماله التي أتيح لي أن أراها (علاج المسافة **2000**) **(25)** ، تستمر حراشف قاسم حداد البحرانية في الإنتصاب ، فتفيض أسطورة » في قدح الذاكرة » ٩٩ ، ويتفجر » حنين الوحشة » في الأعطاف ٧ ، ويكون للقلب جمرة وللنص جمرة ، والغابة ثاكلة ، والنساء مجللات بسواد البهجة ٩ ، وثمة مخيلة الغابة، ووردة الليل . وتتوزع الإستعارات بين الإلصاق والفعلية التي تؤنسن وتشيئن بالقدر ذاته من شهوة الكشف عن » ذريعة الطرائد» ١١ و » زجاج أيامنا » و » برائن الجبل الباسلة » ١٥ و » الرجال مفتولو الأحلام » ٥٢ و » التاريخ وهو يتفصد في الكتب ومنعطفات الليل » ٦٢

وعن « هواء شاغر » و « حجر صغير يسد الهواء ... ويؤانس النسغ » ٨٥ .

غير أن تأجُجاً ما يهمد قليلاً وقد كان من قبل حرائق مندلعة ، ولدونة مفاجئة تتقصد هنا وهناك في نصوصه كما في نصوص أخرين . وسأعود إلى هذه النقطة بعد قليل.

وجلي تماما، فيما آمل ، أن حرشفية استعارات قاسم حداد تنبع إلى حد بعيد من آلية الإضافة ، والاستعارة جذرياً إضافة ، بل المجاز كله عملية إضافة، سماها النقد بين ما سماها الإلصاق (بل قد أكون أنا الذي يسميها الإلصاق الآن ، مبتكراً حرشفة جديدة من حراشف النقد . لم أعد أذكر .لم أعد أذكر ، فعفوكم ، ولا أملك كثيراً من الوقت قبل أن تأتي حبيبتي ، ولم أعد أحب الابتكار مع أنني مولع بما يشتق منه وينفرج عنه. أي أن الاستعارة إضافة شيء إلى ما (هو) ليس (هو) . تقول في اللغة « عينا لمى » بإضافة غير إستعارية ، لأن للمى عينين فعلا (وهما بالمناسبة عينان مغويتان تفتكان دون أن تزرفا ، بل وهما تتألقان بوميض غريب فيه رونق الصبا ومرحه في أعشار قلب امريء القيس المقتّل) . لكنك تقول «حراشف لمى » فتضيف إليها ما ليس لها، وهو الحراشف، وهي مما للسمك وغيره من الكائنات اللعوب الجميلة (وقد تكون للمى حراشف استعارية) بمعنى أنها خشنته اللسان جارحته - وهي كذلك بحق) .

ومن اللافت أن استعارة الإضافة والإلصاق كما أسميتها هي الآلية الجذرية للكتابة عند قاسم حداد وكثيرين غيره (ألم يتحدث أدونيس عن « سهوب المجاز » و« موعظة الكيمياء ») . وسأصعق موائد استسلامكم الآن فأخبركم بأن طغيان هذه الآلية في الشعر العربي ليس صدفة ، بل هو تجسيد لأمر عميق الغور في الحياة العربية ذاتها . فالإلصاق هو جوهر الحياة العربية بأكملها : من أنظمة الحكم إلى بهرجة النساء لوجوههن إلى استيراد آخر موديلات ال ب م دبليو (سيارتي المفضلة) والآي بي أم إلى التعليم والزواج . وإننا لقوم لصّاقون . نحن لا نَصْهرُ ولا نُوحّدِ ولا نُعَضْوِنُ ولا نهضم ونتمثل العالم ، بل نلصق ألف شيء بألف شيء، مما هو منا ومما هو ليس منا ، ونترك الأشياء متلاصقة ثم نمضي في أمور حياتنا سادرين مزهوين ، وفجأة تعلو هرهرات الانهيارات وتسقط المعابد والشوامخ التي توهمنا أننا بنيناها ، فننوح ونندب ونبدأ البحث عن الأسباب والنكبات بلا جدوى ، لأننا لا نعي أصلا أن في جذر المشكلة أننا لصّاقون لزّاقون وما نحن بموحّدين (بالكسر والفتح). والسر في طغيان آليات الإلصاق في الاستعارة الشعرية والاستعارة في الحياة العربية أن الإلصاق أسهل الأمور وأقلها تطلباً للجهد ، مثل (كسل الأفعى) في قبر قاسم .

والآن ، سأحوّل هذا البحث إلى بحث عن بنية الإلصاق في المجتمع والثقافة والدين والعشق وهندسة البناء وتخطيط المدن (هل نسمي هذا المعترك من الفوضى تخطيطاً؟) والثروة والزواج والموت في العالم العربي إلا الله ، لكنني متعب ولا أريد ذلك الآن ، فاطلعْ مما شئتَ باكتشافك في هذا - وها أنذا ألصق المؤنث بالكتابة لأحلّ مشكلة قمع المرأة وغيابها من اللغة والعالم بلعبة لفظية . أوليس هذا ما نفعله عادة لنحلّ مشكلاتنا في هذا المدى الشاسع كالموت ، الضيق كقبر جماعي في البوسنة ، الذي نسميه مجازا وضلالة : (الوطن العربي) ؟

٣ - ويرقرق عبدالعزيز المقالح عن قريته ، بعذوبة اليمن وحلميتها وافتراعية قممها للسماء في آن واحد: (٣٦)

" مثل صفصافة لا تغادر أوراقها
تستقيم على جبل باذخ
وتمدّ يديها لتمسح عن جبل آخر غيمة
تلك قريته
مثل موال اصطدمت بشظايا من الضوء
أنغامه
وهوى ريشه

فاستقرّ على الأرض مستجمعاً ذاته . " ١٢-١٤

أية قرية مما بناه الجن قبل أن يكون ابن آدم هي هذه الساحرة في غياهب الوديان اليمانية وعلى ذرى قممها الشامخات ؟

موال له ريش ويهوي إلى الأرض يستجمع ذاته بعد أن أصطدم بشظايا من الضوء . أهذه قرية بحق ؟ أم هي مما نحته شياطين وادي عبقر وأداروه على لسان شاعر فقاح بسحره ؟

قريته ، يقول ، « طين تراوده شهوة العزلة وحنين الابتكار » وهي ، والأئمة جميعاً ، مكمن الشعر ، ومفاض هزة الاستعارة . وهو فيها « روحك مخمورة بالجمال ومفتونة باكتشاف البكارة » ٢٢ . إن صورة المقالح للقرية هنا تجسيد لروح شعر الحداثة التي مضت تعيش شهوة العزلة وحنين الابتكار ، مفتونة باكتشاف البكارة ، حين جفت الينابيع في ما بعدها وصارت ماء باهتا يسيل على سطح تراب مكلّم بالحصى . ويتابع : « من سقف قريتنا يتدلى النهار » ٢٢ . ثم

" كروان المساء
يلل بالصلوات رؤوس القلاع
القديمة
يقرأ فاتحة الليل " ٧٣

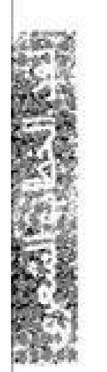
" فيأكل إفطاره بانشغاف
وعيناه فوق نبيذ أصابعها " ١٤٩

" بيد أن الظلام سيأتي
ويأوي النهار إلى مرفأ الليل
عبر قوافله الذهبية
هذا هو الدوران الجميل " ١٦٦

" وبوم الخرائب يقرأ فاتحة الحزن منفردا " ٢٢٢

الى ما بقي من هذه السلسة الثرية من فاجيء الاستعارات وعذريّها .

لكنّ الولع العريق بفتنة الاستعارة يذبل قليلاً ، في شعر زمن بأكمله ، ويهمد شيء من صخبه المتفجر . فلقد تغير الزمن وتغير العالم ، وأيْم الله . تصبح هذه الفاجئات الشارخات درراً في أوساط عقود أقل اختراقا وتفجرا بالمدهش المحير المغاوي . إن تلك هي سمة العصر كله : تمعّج الموج وتلويّه يحلان محل صخبه القديم وجموحه وتناثراته وتفجراته . لكن - تحت الرماد - يظل الألق القديم وجمر شهوة التفجر يتبضان ويومضان . يتمتم المقالح :



" شاحبا كان وجه الشتاء
هنا في البلاد البعيدة
يخلع أوراق أجسادنا
فتجوت بجلدي " ٢٩٧

" وفي الليل توقد أحلامها
حبا للتذكر قبل الرقاد . " ١٨
" سأغمس ريشة روحي في حبر هذا الغراب
وأكتب مرثاة سيدة الريف
تلك التي لم تعد تأكل القمح من خبز تنورها . "
٣٠٥

٤ - وَيَتَشَيْقَن ، بلغة مئويّة ، عبد المنعم رمضان :

" بينا أضع كل عصارتي
في التويج الهائج
تضع الأرض
كلّ حصاها
في قلبي " (٢٧)

"أنتصر على حيواناتي الوحشية
أنضو جلد حصاني
وأحرّر غزلاني
ثم أمرّ على الوديان
أنتصر على أغشية القلب
فأفرح بالأسماء جميعاً
أتوقف كالأرنب عند حشائش جسمك
آكل عشب الساق
وعشب الفخذ
وأشرب من هاوية الصدر
وأرقد عند الشفة السفلى
منتشيا بردان
ألفّ جسمي بالورق البري
ضلوعي تسعى مثل النمل
فأهتف بالأسماء جميعاً
أعدو نحو الزغب الناضج في الأركان
أرشف منه الحب
ويرشفني النسيان" (٢٨)

رحمك الله يا الحسن بن بشر ، وطيّب ثراك ، وتركك في مستقرّك آمناً لا تفيق لتسمع فتنفجع (فتندب طريقة العرب وتنوح على أطلالها) فترجع.

بيد أن بوازغ طارئة تدخل مدار اللغة الشعرية ، تأنس للعادي والمألوف من جديد ، وتدخل في إهاب شيئنة الإنسان ، بدلا من أنسنة الأشياء. هل أسميها جيلا ؟ لا ، بل إنها الحياة العربية ذاتها ، بكل مستوياتها وأجيالها ، تلج زمن الشيئنة . عينا ليلاء الوامضتان بسحر زقومي لم يخطر على بال إله أن يبتكر وميضا مثله منذ أن كان الضوء ، تغدوان الآن زمردتين من زمردات ابن المعتز أو حجري نرد ، لا غابتي نخيل ساعة السحر ، كما رآهما السياب . ووجه لمى العسجدي بكل ما فيه من غواية للسقوط في شراك الموت ، يغدو كلمة معجمية في قصيدة تتهجّى الحروف ، ولا يعود فيه شيء من فتنة عشتار تغري آلهة العالم السفلي بإعادة حبيبها الذبيح إلى هيكل العشق مضرّجا بشبق الحياة ، وشهوة الالتحام ، ونشوة الشهادة من جديد من أجل أن تعاني الأرض كل عام مواسم الخصوبة .

بلى ، لقد تغير العالم ، ومال إلى الهمود ، والاستسلام للقرار ، ومضى زمن الشبق والشبوب والتفجر بمعامع الكلام . بيد أن لذلك كله مجالا آخر يتم فيه اكتناهه وتأمل ما حدث وما يزال يحدث فيه .

فإلى أن يباح الكلام ثانية في صباح يأتي - إذا كان لصباح آخر أن يأتي على هذه الروح المرهقة بالصباحات والصبابات ووجه لمى النائي .

-6-

شغلت العلاقة بين الاستعارة والتشبيه عقول النقاد منذ أرسطو على الأقل . وثمة خضمٌ من الكتابات ، الرخو منها والصلب ، السطحي والمتعمق ، المجدي واللا مجدي ، حول هذه النقطة . وليس في نيتي الآن أن أطلق هذا البعبع النقدي من قمقمه إذ إن إطلاقه سيفسد عليّ اللعبة ويخربط المخطط. غير أنني أودّ أن أبرز مسألة بالغة الأهمية تتعلق مباشرة بدراستي الحاضرة . تلك هي المعيار النقدي المدهش الذي ابتكره عبد القاهر الجرجاني قبل عشرة قرون . لقد رفض الجرجاني المقولة التي ترسّخت في أعمال سابقيه : أن التشبيه أسُّ الاستعارة ، وأن كل استعارة تشبيه مختصر الصيغة ، ويمكن أن تعاد صياغتها في صيغته . وأطلق الجرجاني هذا المبدأ : كلما كان وجه الشبه بين شيئين خفياً ، مبتكراً ، كلما صعب التعبير عنه بلغة الاستعارة واقتضى الأمر التشبيه . المبتكر ، الجديد ، البعيد يقتضي صياغة تشبيهية . استعارياً يصعب ، بل يستحيل أحياناً ، تركيبه. (٢٩)

وليس في النقد العالمي المتعلق بالموضوع ، بقدر ما نقبّت فيه ، ما يضاهي هذا التمييز النقدي والبصيرة الباهرة . كل امتحان للغة الشعرية يزيد سلامة هذا

المبدأ رسوخاً . لنتأمل لغة محمد الماغوط الشعرية ، مثلاً . شاعر شرس ، تندفع لغته على الصفحات خيولاً جامحة بريّة . وفجأة ثم فجأة ثم فجأة تثقب ضربةُ حافرٍ لها الأرض - أو السماء - فإذا صورة مدهشة مثيرة تنبثق . صور عجيبة ، شرسة ، تخمّش وتخرمش وتذبح . كل علاقاتها تقريباً مما لم نألفه في تصور أو لغة شعرية قبلها . ثم لِنُحص الاستعارات والتشبيهات في شعر الماغوط . ستكون النتيجة رائعة : إن التشبيه، لا الاستعارة ، هو الصيغة المثلى في قصائد الماغوط لتجسيد صوره الشرسة المخترقة . أمثلة ؟ هي ذي خمسة في آخر قصيدة له بعد إقلاع عن (نشر) الشعر مداه خمسة عشر عاماً :

من سياف الزهور (٢٠)

" يارب
أيها الإله المسن الوحيد في عليائه
في ليلة القدر هذه
وأمام قباب الجوامع والكنائس
اللامعة والمنتفخة كالحروق الجلدية
أزرّر سترتي
وأطوي غمامة بيضاء على ذراعي
لأصير خادمك المطيع
ووكيل نعمك ، وكوارثك إلى الأبد ..."
...
" أيها الأنف الأحدب الجميل
كنبلة تحت طائر
أيها الدم الدفيق ، كمواعيد الخونة أو الأبطال ..."
...
" آه كم فرحنا ...
...
وكم صفقنا طرباً
لشعرك القصير المنهك
وقد راح ينمو بحماسة بائسة
كعشبٍ زنجي في حقول بيضاء ..."
...
" يا يتيمة الدهر وكل الدهور
من أين ورثت
هاتين الرئتين الواهيتين كرئتي عصفور ؟
وهذا النمش المتجمع على ذرى الكتفين ،
كما تتجمع العصافير الخائفة في أعالي الأشجار ؟

آه يا حبيبتي
الآن يكتمل جنوني كالبدر
...
ولم يبق لي إلا هذه اللغة
فماذا أفعل بها ،
بحروفها الملتصقة بمخارجها كبول الأفعى
...
حبك لا ينسى أبداً
كالإهانة ، كجراح الحسين "

هل ثمة من وسيلة في أي من هذه العلاقات الفذة التي يبتكرها الماغوط لإعادة صياغتها ، أو لتصورها استعارياً ؟ لقد أدرجت بينها بعض العلاقات التي تبدو أقل فرادة وشذوذاً وأكثر ألفة بقصد أن أظهر أنه حتى مثل هذه العلاقات يكاد يستحيل أن تتجسد استعارياً دون أن يستحيل إدراك دلالة محددة لها . لنجرب « يكتمل جنوني كالبدر » :

« الآن يكتمل البدر »

(قارن مع « رأيت البدر » مشيراً إلى امرأة) . أي سبر نقدي أو تصوري يمكن أن يدرك حتى وهم دلالة مثل « الآن يصبح جنوني كاملاً » في « الآن يكتمل البدر » ؟ لنجرّب أيضاً الصورة الأخيرة :

« حبك ... الإهانة لا تنسى أبداً .
جراح الحسين لا تنسى أبداً » .

هل ثمة من وسيلة لإدراك ما تدل عليه الصورة

الواردة في النص فعلاً في مثل هذين التعبيرين ؟

فكيف إذا جرّبنا أغرب هذه الصور : « ماذا أفعل ببول الأفعى الملتصق بمخارج هذه اللغة » ؟ أو « أحب العشب الزنجي ينمو في حقول بيضاء » أو « أحب العصافير الخائفة في أعالي الأشجار » .

ما يعنيني من هذه المناقشة هو المجازفة بتقديم أطروحة جديدة ، قد تكون مخطئة تماماً وقد لا تكون . لكنها في كلتا الحالتين تستحق التقديم ثم الاكتناه والتمحيص والتثبت من سلامتها أو خطئها . هي ذي: إن الاستعارة في نص الحداثة تشتقُّ السهم الأصلب من حدة صدمتها لأنها تخالف مخالفة بارزة القانون الذي سنّه الجرجاني . وما يعنيه هذا الكلام هو أن الاستعارة في تاريخ الشعر ظلت بشكل عام خاضعة (دونما وعي منها طبعاً) لقانون الجرجاني ، إلى أن اشتد صلب عود الحداثة فانتهكت استعاراتها هذا القانون وصارت تتشكلّ موحدة في صيغتها اللغوية بين أشياء العلاقات بينها فذة ، طرية ، مبتكرة ، لا مألوفة.

وبودي أن أقضي قدراً كبيراً مما بقي - أو قد يكون بقي - من العمر والرغبة في البحث العلمي والدراسة في محاولة لتمحيص هذه الأطروحة . غير أن أشياء كثيرة ، مع الأسف ، في هذا العمر - أو ما قد يكون بقي منه - تستحق العناية والاهتمام والتمتع بها والموت عليها (أو بينها وفيها) . ولذلك كله ، أيها السادة ، لن أفعل ما بودي أن أفعله . لن أقضي العمر في تمحيص أطروحتي . افعلوا أنتم بها شيئاً ما إن شئتم . أما أنا فسأقدّم نموذجين شعريين كنقطة بدء لتأملها لا أكثر . هو ذا هما (كيف نقول ذلك بالضبط؟ هما ذا هما ؟ هماذا ؟ الله أعلم) .

١ - يحي جابر

" المدينة مثل لكمة في وجه البحر
فمر الأمواج
وتتفرفط اسنانها على الصخر
المدينة مسرعة في الهواء
كلافتة ممزقة
وهذا البحر كغنمة بيضاء
وارق من نهد
نحتفظ منه ثغاء
لرحيل آخر
والى أن تبيض لنا دجاجة البحر
مدينة أخرى
سنختبيء كالصيصان . " (٣١)

" حين يجوع
يعضّ حلمتك على مهل
ليشمّ شواء شهيا
في حقل بين الغيوم
كم أحب الله
وأحبك
وحين يشتاق إلى الثورات
يتظاهر بما تبقى من اصابعه
في هتاف داخلي
والاجساد لافتات ممزقة
على سرير " (٣٢)

٢ - فوزية السندي (٣٣)

" منهوكة كما الأرض حين يجف في سراها حصى القلب
لاتسى ، أوليت الغيم شأن احتضاري
وارتميت على ورق يجف على نهل الدم
فجثت ، منحسرا عن معطف مبلل بالهواء
وارتخيت على مقعد يشارف الجحيم
ليجلو ومسراي هلة المحن . " ١١٩

" للكتابة تهمة
لا يجلو همها غير سماة اليأس

بجدارة القتلى آن الحرب
بهول الجثث غداة كل قبر واحد
وحدي ..
كل مساء أتحدى نفوذ حرابها الألف
بقميص أزرق يلتاع دوني
ذاكرة تتأود بصمت يدمي عناء النحر
وأصابع تنجز مرّ الحبر
وحدي . " ١٢٢

"أنت ،
طيّ العصف النازل بأعضاء تستجير
خضوع اللهب لمدفأة تهب البرد جمر الملاذ
أعنتي على اقتفاء غمر ذراعيك
فلا مستجير لفحم يديّ سواك
ضاق بي الهواء
منجم هي الرئة إذ تقبض نذير الحياة
وتذرف راحة الهباء
والجسد
مراق كسيل يعترم إذ يرجم المنحدر
هل تعرف ما يتكسّر ؟
ليس النحر
جلل حلّ
وأوهم الصخر بمعترك أديم
ليس البحر

واسيت ريشة مترفة
تتلهى بنوازع الحرف ومشكل الكلمة
فأنقضّ
جرحاً لا يتحاشى السيف
عتبات أرتقيها كل ليل
يعتريني فيها نزف الوجر
ياله من كاسر لمبتغى الأمل
لمعان رهيب كعين نمر
راح يراوغ خرساء القلب
ها حجر الجسد ومثوى الجثة
هاج مرادي بقفار تذّر رحى المعنى
كان ظلاما كامنا بولع يتشفىّ
لما رآني أغزل انزياح الحب
أستفرد بي
لمرين يديّ تجاعيد صخر
يلهم شغف الضحايا افتراس الغفلة
نيرناب لا يأبه . " ٥٥-٥٧

"تقافزت كضفدع مسّه الموت
ادرت طعنة المفتاح بخجل الباب
ودسست باطن وجعك في راحة البلاط
حينما تشجّرت أعضاؤك في فسيح جنتك ،
حينما تنفست ملء عظامك
وأدرت نهر البكاء ..
فما كنت هناك ." ٩ ■



إشارات

١- را. ما يقوله ابن المعتز عن تحديده للبديع وفصله عن غيره ، ومن أجل إحساسه بأنه يقوم بعمل رائد ، كتاب البديع ، تح. إغناطيوس كراتشكوفسكي ، سلسة - غيب التذكارية (لندن ، ١٩٣٥)صص ٢-٣، ٦٤-٦٨ ، وغيرها .
٢- را. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح. السيد أحمد صقر ، ج١ ، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦١) ، صص ٦ ، ٢٤١-٢٤٢ ، ٢٥٠، وأماكن أخرى عديدة يعلق فيها الآمدي بقسوة على أبي تمام واستعاراته وينعته بالهوس .
٣- أدونيس ، كتاب الحصار ، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٥) ، ص ١١٥ .
٤- سا ، ص ١٧٣ .
٥- سا ، ص ١٩١ .
٦- سا ، ص ١٩٠ .
٧- عبدالعزيز المقالح ، أوراق الجسد العائد من الموت ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٦) ص ٨١ - ٨٢ .

٨- سا . صص ٨٠ -٨١ .

٩- سا . يؤسفني أنني عاجز عن توثيق هذا النص الآن. دار الآداب (بيروت، ١٩٨٦) ص ٨١ - ٨٢ .

١٠- محمود درويش . حصار لمدائح البحر . ط ٢ . دار العودة (بيروت ، ١٩٨٥) صص ٨٧ - ١١٦

١١- را. دراسته المتميزة للموضوع خصوصا في كتابيه : Cultural Creation, trans. into English by Bart Grahl, Telos Press (St. Louis, 1976) chs. 3,4.

Towards a Sociology of the Novel, trans. into English by Allan Sheridan, Tavistock Publications (London, 1975) chs. 3, 5.

ورا. حول ذلك أيضاً

Kamal Abu-Deeb, 'Cultural Creation in a Fragmented Society', in The Next Arab Decade : Alternative Futures, ed. By Hisham Sharabi, Westview Press, (Boulder - Colorado) and Mansell (London, 1988).

وقد ترجم البحث إلى العربية ترجمة تخلّ ببعض مصطلحاته في : العقد العربي المقبل : مستقبلات بديلة . تحر . هشام شرابي . مركز دراسات الوحدة العربية . (بيروت ، ١٩٨٧).

١٢- ديوان بدر شاكر السياب . ج ١ . دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) . صص ٤٧٤ - ٤٨١) .

١٣- أدونيس . إحتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة - صياغة نهائية . دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٨) . صص ١٠١-١٠٢ .

١٤- سا . مقاطع مختارة من صص ٦-٩ ، ٢٤ على التوالي .

١٥- بسام حجار . لأروي كمن يخاف أن يرى . دار المطبوعات الشرقية (بيروت، ١٩٨٥) صص ٧-١٥.

١٦- سا. صص ٢٤-٢٥.

١٧- سا . ص ٢٦.

١٨- عبد العزيز المقالح . أوراق الجسد العائد من الموت . صص ١٨ - ١٩ .

١٩- يحي حسن جابر . بحيرة المصل . رياض الريس (لندن ، ١٩٨٨) . ص ٩٦ .

٢٠- تميم سامري . كتاب الوله وكعب الحبيبة المائي . دن . دم . دت . ص ١١ .

٢١- خلاء هذا القدح . دار الجديد (بيروت ، ١٩٩٦) . صص ٢٣ ، ٣٢ ، ٧ على التوالي .

٢٢- الكتاب : أمس المكان الآن . ج ٢ . دار الساقي (لندن - بيروت ، ١٩٩٨) . ستورد أرقام الصفحات المقتبسة من هذا الكتاب في متن النص بعد الاقتباس مباشرة لتعددها وتواليها .

٢٣- قاسم حداد . قبر قاسم . دار الكلمة (البحرين ، ١٩٩٧) . صص ١٧٢-١٧٣

٢٤- سا . ص ٢٦٤ .

٢٥- قاسم حداد . علاج المسافة . منشورات تبر الزمان (تونس ، ٢٠٠٠) ستورد أرقام الصفحات المقتبسة من هذا الكتاب بعد الاقتباس في النص مباشرة لتعددها وتواليها .

٢٦- كتاب القرية . رياض الريس (بيروت ، ٢٠٠٠) وستوضع أرقام الصفحات مباشرة بعد كل اقتباس من هذا الكتاب .

٢٧- قبل الماء فوق الحافة . دار الآداب (بيروت ، ١٩٩٤) . ص ٢٨ .

٢٨- سا . صص ١١٩-١٢٠.

٢٩- را . من أجل دراسة موسعة مقارنة مع النقد الغربي

Kamal Abu-Deeb, Al-Jurjanis Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips, (Warminster, 1979), ch. v

٣٠- « سياف الزهور » . الناقد . ع ٧ (لندن ، ١٩٨٩). صص ٦ - ٧ .

٣١- يحي جابر . ورد . ص ٩٨.

٣٢- سا . ص ٥٤

٣٣- فوزية السندي . ملاذ الروح . دار الكنوز الأدبية (بيروت ، ١٩٩٩) .

❖ الرموز المستخدمة في الإشارات: را. راجع . قا. قارن مع . تح . تحقيق . تحر . تحرير . سا. المرجع المذكور في الإشارة السابقة . ورد. مرجع سبق اقتباسه للمؤلف . صص من صفحة كذا إلى ص . دن . دون ناشر . دم. دون مكان . دت . دون تاريخ .

❖ مؤقتاً . أُدرِجُ تحت الأنسنة الشيئنة (تحويل المجرد إلى محسوس) . أي أنني أضمُّ التجسيم والتشخيص في فصلة واحدة مبدئياً ولأغراض التحليل الحالي . وسأفرّق بينهما في مرحلة لاحقة من الدراسة .

❖ وقد يكون لذلك علاقة بميل لغة قصيدة الحداثة إلى الصرامة التعبيرية والكثافة والإيجاز أيضا . في نمط معين من الشعر . على ما يبدو في هذه التعليلات من تناقض. والله اعلم !؟

العراق
الطليعة الأدبية
العدد رقم 2
1 فبراير 1980



مغزى الموت في أدب الطيب الصالح الروائي

عبدالله ابراهيم

مدخل : ــ ١ ــ

ان نظرة في تاريخ الادب . تبين مدى القسرية في تعميم مذهب ما على انماط ادبية ، تختلف اختلافا جذريا في صيغ التعبير . وربما الغاية . وقد يكون السبب هذا وراء رفض البعض لما تحدده هذه المذاهب او المصطلحات ، ان هذا التقسيم . يقضي كما نرى على جوهر العملية الابداعية . الذي لا يخضع لفترة معينة من التاريخ . حيث وجدت نماذج ابداعية على مر تاريخ الانسانية . وفي ازمان متباعدة . ومختلفة . ومع ذلك ما تزال اهميتها كبيرة .

ان احتلال هذه المذاهب لحقب معروفة في التاريخ . وطغيان مفعولها من قبل مؤرخي الادب فقط . يتناسى موقف وموقع الاديب المبدع ، ولهذا يصعب ان نقول ان الفترة التي جاءت على انقاض الكلاسيكية ، هي محض رومانسية ، او بالعكس . ويسري هذا الراي على المذاهب التي جاءت بعد ذلك . لان خصوصية العمل الابداعي هي التي تحدد ــ قبل اي شيء اخر ــ موقعه . ونرى ايضا ان العمل الخلاق ، كثيرا ما يقف خارج حدود التمذهب . ويصعب تدجينه في اطر سابقة عليه . وهكذا بقيت هذه التقسيمات ، في اكثر الاحوال ، غير ذات فائدة عملية . خصوصا في ادراك وتفسير الجوهر الخلاق للادب بجميع انماطه . ان مهمتها كانت اقرب الى ان تكون تضيقية .

ولما جاءت الواقعية ، في القرن التاسع عشر ـ « نحن لا نتفق مع من يقول انها وجدت في هذا التاريخ ـ استوعبت ليس فقط مشكلات الواقع ، بل المذاهب الادبية ، وتشملت انجازاتها واستفادت من بعض تنظيراتها المهمة ، لانها على نقيض بعض المذاهب الاخرى التي تتميز بالانغلاق ، ذات افق واسع ، ولهذا لم تقف عند حدود كونها ـ مذهبا ادبيا . بل اصبحت منهجا في دراسة الادب ، ورؤية متكاملة تتجدد باستمرار ، مع تغيرنمط الواقع ، ولهذا تفرعت الى فروع ثانوية مستمدة من طبيعة الاعمال الادبية . ومعروف ان اهم هذه الفروع هي « الواقعية الاشتراكية » ، « الواقعية السحرية » ... الخ .

ويدلل التنوع المذكور ، على غنى هذا المذهب الادبي ، وقدرته على استيعاب التطورات المتتالية. ان واقعية الادب في القرن العشرين ، تجاوزت تلك التسمية الضيقة التي اوجدها القرن التاسع عشر وما قبله انها « واقعية تخلق الاساطير ، واقعية ملحمية ،واقعية بروميثوسية »[1] .

لقد قامت الرواية ، ومنذ منتصف القرن التاسع عشر ، بالانجاز الاكبر في مجال تطوير المذهب الواقعي واغنائه ، فهي برغم استفادتها من تنظيرات الواقعية التقليدية ، اغنت الواقعية الدامغية بمفاهيم جديدة ، وجعلتها تستوعب مستجدات الواقع أنى كان ، ولهذا السبب وجدت الفروع المذكورة ، وهي تمثل كما نرى انصع اشكال وجوهر الواقعية ، وربما يرجع ذلك الى المهمة الخطرة التي تقوم بها الرواية ، وهكذا قامت الرواية ـ بعيدا عن مهمة التنظير ـ بترسيخ الواقعية ، وصل هذا التأثير الى انماط تعبيرية اخرى ـ الشعر والدراما ـ برغم قدم هذه الاداب ، ومن خلال هذا التنوع الثر ، توغلت الرواية في بقاع مجهولة ، وبلغت في كشوفاتها حدودا بعيدة . وربما كان الصراع بين الحقيقة والخيال ، وما زال احد اثرى الينابيع ـ منذ عصر الملاحم ـ تعب منه الرواية ، دون ان ينضب ، برغم ان سمة العصر مادية صرفة ، وما زال يعطي هذا التزاوج الكثير ، وله في العالم الثالث الارض الخصبة التي سينمو بشكل كبير عليها،وادب امريكا اللاتينية خير نموذج لتأكيد هذا الرأي .

ان معقولية الجزئيات في الفعل الروائي ، مقابل استحالة الحدث ، او صعوبة وجوده في الواقع ، او حتى وجود الشخصية ، والمزج بين الواقع والاحتمال ، البساطة والاعجاز ، هو المجاز الذي تقدمت فيه الرواية ، تقدما كبيرا ولهذا لا نستطيع ان نجد بحارا شرسا مثل « آخاب » ، مع ان افكاره اليومية عادية جدا . وكذلك لا نستطيع ان نجد شخصا اسطوريا مثل زوربا ، لم يصقله عقل « كازا نتزاكيس » ويركبه من صميم الخيال . وكذلك الامر بالنسبة لمصطفى سعيد ، ودون كيشوت وغيرهم .

ان هذه الشخصيات عبارة عن سبيكة مشتعلة من الوعي واللاوعي ، والتاريخ ، وطموحات الانسانية جمعاء . وتمتاز بانها شخصيات اقتحامية ، اصطدامية ، وهي برغم ذلك شديدة الخصوصية [2] .

ان هذه الشخصيات ، عبارة عن نماذج خيالية او رموز ـ وهي ليست خارقة ـ يزج فيها الروائي، كل معرفته ، بل وحرمانه ، ربما ليتجاوز بذلك واقعه المحلي . محاولا تقديم بعض الحلول الجديدة. وهي مركبة من مدى استيعاب الروائي لتاريخ امته، والبشرية ، ان هذه الشخصيات الدائرية اشبه بمرآة تعكس من كل جهة الالام الانسانية ، وطموحاتها ، لانها تشكيل جديد لقدرة الانسان ، وتحطيم للقيود التي تثقله ، بالمقابل لا نستطيع ان نتجاهل طبيعة الواقع ، والعلاقات الاجتماعية التي تقدم مثل هذا النموذج .

ان طريقة التناول هذه نطلق عليها مصطلح « الواقعية التخيلية » لانها عبارة عن تزاوج الواقع بالخيال ، يمثل الواقع التفصيلات الدقيقة التي تؤكد على الحقيقة ، وتثير الاحساس بها . ويمثل الخيال قدرة البطل على التجاوز ، والتعبير عن نفسه بصلابة ، وضوح ، وقدرته على تكثيف الزمن، وتكثيف فعله من خلال ذلك . ان هذه التسمية اوجدتها خصائص كثير من الاعمال الابداعية ، خصوصا ادب الطيب صالح ، الذي يقترب الى ابعد الحدود من هذه التسمية ، كما نرى .

وقراءة ادب الطيب ، على وجه الخصوص هي التي جعلتنا نفكر بهذا المصطلح . وبطبيعة الامر

لا يقتصر ذلك عليه فقط (٣) .

يمثل ادب الطيب صالح بمرحلتيه ، الاولى « موسم الهجرة الى الشمال » والمرحلة الثانية تتمثل في اعماله الاخرى (٤) . وربما يبدو ، اول وهلة . ان المرحلة الاولى تنطبق تماما وهذه التسمية ، لان مصطفى سعيد هو أنموذج الشخصية اللاواقعية في هذه المرحلة . بينما نرى ان المرحلة الثانية تنسجم اكثر ، لانها ناتجة عن تصورات واعتقادات الخيال الشعبي . ان هذا الخيال هو المرآة التي تعكس الشخصية ، وتضخمها ، ولا ننسى ان شخصيات الطيب البارزة كلها تمتاز بسمة الخيال – لانها خيالية – واهمية المرحلة الثانية تأتي من جرأتها في التوغل الى اعماق بعيدة في الذاكرة الشعبية ، بمعنى ان فعلها مرتبط ، بطبيعة التفكير الشعبي ؛ فهو الذي يخلق هذه الشخصيات ، ويغنيها . ان الحس المعقد بالزمن هو الذي جعل الطيب يتجه صوب اسطرة الحياة بهذا الشكل . ولقد اكد مرة قائلا :

« حاولت ان اخلق الميثولوجيا ، واظن ان الناس في قرية في شمالي السودان ، ليس باقل استحقاقا للملحمة من الناس الذين كتب عنهم هومر ، اناس هومر محض فلاحين ، وفي الملك لير محض برابرة ، وهذا القصد الميثولوجي يتضح في اعمالي الاخيرة » (٥) . لا يقف هذا التقسيم عند حدود نوع الشخصية ، بل الى السمة العامة للعمل الابداعي . وهنالك ميزة اخرى تعزز هذه التسمية بشكل عام هي خصوصية البيئة الروائية ومحدوديتها ، وتتمثل عند الطيب بقرية « الدومة »(٦) التي تعتبر المسرح الذي تدور عليه معظم اعمال الطيب الادبية .

– ٢ –

سوف ينعكس ، دون شك ، تأثير هذا الراي ، على مجمل البنية الروائية ، ولما كان ذلك خارج اهتمامنا . الا بمقدار الموضوع الذي نريد بحثه ، فأننا سنتجنب الحديث عن هذه التأثيرات . ونحصره فقط بموت الشخصية ، موضوع البحث ، وفق المصطلح الذي حددناه بـ « الواقعية التخيلية » معتبرين ان الشخصية اللاواقعية ، سوف يكون موتها لا واقعيا بالمعنى المعروف ، وكما هي شخصية مركبة من صنع الخيال ، فان عملية موتها ، ليست عملية فناء ، وانما حلقة من سلسلة تمثل بطولات الشخصية ، ومسار حياتها ، وهذا الموت هو تتويج لهذه البطولات . وطبعها في الذهن كشخصية استثنائية ، ومن هنا جاءت هذه النماذج محببة ، مثيرة ، ومعقدة ، واسطورية في افعالها ، وربما يجيء قرب هذه الشخصيات من النفس ، لانها تحاول تكملة الجزء الناقص الذي يعجز الانسان عن تحقيقه في نفسه .

ونحن نعتقد ان هذا الراي بحاجة الى اغناء في دراسة خاصة . وهو لم يجيء من اجل زيادة هذه التقسيمات الكثيرة . بقدر ما جاء كافتراض يوضع للبحث عن صيغة لمغزى الموت عند الطيب صالح . وهذا الدافع هو الذي جعلنا نثبت هذا المدخل ، في مطلع البحث . لتكون الاستنتاجات واضحة .

ينفرد الطيب صالح في الوسط الروائي العربي ، بانه يجسد الحالة الشخصية المحمومة لابطاله ، وبالمقابل حالة الاستغراق العميق ايضا ، من خلال تقديمهم عبر انماط متشابكة ، ومواقف مثيرة ، وامزجة حادة ، ملقيا بهم ، مرة في احضان الحقيقة ، ومرة في احضان الوهم ، ولكن في النهاية لابد من الضياع في متاهة الموت . ان الامر كأنه صراع مرير ، لبلوغ غاية معينة ، يدفع هذه الشخصيات بجماح عظيم نحو النهاية ، دون اية كوابح .

ان هذه النهاية – الهاوية ، هي الذروة المرعبة في بنية الرواية ، حيث تنتفي اية ضرورة لبقاء الشخصية ، كل ذلك عبارة عن تركيب كثيف متمازج لا يمكن التوغل فيه ، وتشخيصه بدقه ، لانه يسلك طريقا معقدا ، الا ان لكل من اجزاء هذاالتركيب ، خيطه الرفيع الذي يوشجه بخصوصيته الغائرة الى ابعد نقطة في البنيتين الفنية والفكرية في الرواية .

ان جو العتمة المشبع برائحة الموت ، احد ابرز سمات الادب الروائي عند الطيب صالح ، وكان هذه المشكلة ، اصبحت عنده ، احدى اهم المشاكل الملحقة ، خصوصا في « موسم الهجرة الى الشمال »(١) .

ان الموت اصبح من الحقائق التي تخيم على ذهن الانسان ، وتلازمه بشكل ملح ، بل انه « لم يعد

في استطاعته ان يستبعد الموت من تفكيره »[٢]،

وكان لابد ان تتسلل هذه الحقيقة الى ابداعه. وهكذا اخذت فيما بعد حيزا واسعا لهـا في الادب المعاصر والقديم. وبالرغم من اختلاف الكثير من المفاهيم بخصوص هذه القضية. الا ان جميع هذه المفاهيم تتفق على ان الموت. هو احد ابرز الامور المزعجة التي تلاحق الانسان. وان جوهره يتردد كالصدى في الذهن البشري عامة. ومن هنا كان البحث عن مغزى الموت في ادب الطيب الروائي ذا اهمية كبيرة . ان اعتقادنـا ينصب في ان مفهـوم الموت. في استبطان حقائقه. واستشفاف مـا تعنيه هذه الحقائق من ايمـاءات مرتبطـة ـ عنـد الطيب ـ اوثـق ارتباطـا بالخلفيـة التاريخيـة والاجتماعية التي تنطلق منها هذه الشخصيات، هو ما نستطيع تسميته بالموت الاسطوري [٣]، لانه يعبر عن رموز كامنة. ليس من السهولة تثويرها، وهذا التروع الاسطوري الغريب في طبيعة الموت، له دون ريب. مدلولات. ووظائف عميقة . وهو يجعلنا نحس ان كل شخصية قدمت للموت، قد تركت وراءها اثرا. يوهم بالحقيقة. وهو ليس حقيقة. ولكن لابد ان يعني شيئا .

ان الافتراض الذي يمكن صياغته، هو لا موت الشخصية الحقيقي. بعبارة اخرى اسطرة الموت كحالة جديدة. ورفعها الى مستوى عال في اللاوعي الجماعي. وبلورتها لتصبح احدى اهم مأثورات هذا اللاوعي، كامنة فيه كرحم جديد لهـا، ان ذلك يتجلى ـ كما اسلفنا ـ مما تتركه كل شخصية من ارث غني من التساؤلات . بعد موتها، هذا التروع نحو الفناء بشكله المذكور. يرتفع الى طبقة عالية من اللاشعور. بحيث يصبح حالـة اخـرى اغنى بدلالتها من حقيقتها . وقبل الخوض في تحليل موت اهم شخصية في ادب الطيب صالح. الشخصية القلقة في الادب العربي. واقصد بها مصطفى سعيد، لابد ان نتقصى حيثيات هذا الموت .

ان اول ما يوصف به مصطفى سعيد هو، البطل الحضاري. لانـه يحمل زخمـا هائلا من الافكار، هي نتاج حقيقي لحضارته، فهو من هذا المنطلـق بطل، لان « البطولة بالتفسير العقلي . قرار يتخذه الشخص بان حياته ليست اثمن من بعض المثـل العليا العامة المجردة »[٤]، وعلى ضوء هذا التفسير للبطولة، يتضح لنا موقف مصطفى سعيد ـ كبطل ـ من حياته والاخرين. ان بطولته هذه هي التي قادته خطوة صوب الموت. لانها ارتطام حقيقي بالدولاب الكبير ـ الحضارة الغربية ـ التي افرزت الفهـم الخاطىء له ولحضارته، واذا عرفنا ان مجموعة عوامل دفعته لان يعيش في صميم الموقف بكل عنفه، وانه بمحصلة الامر، اختار موقفه العدواني، بعد ان وجد ان لا مناص من ذلك، اصبح لدينا اعتقاد ان وعي مصطفى سعيد لم يتبلـور بالشكل الذي يمكنه ان يكيف نفسه مع البيئة الجديدة، وانه من خلال وجوده هنالـك عاشـى في قلـب الحضـارة بانجازاتها الكثيرة. الا انه كان بعيدا مغتربا عنهـا « ثلاثون عاما. وانا جزء من كل هذا، اعيش فيه، ولا احس بجماله، ولا يعنيني منه الا ما يملأ فراشي كل ليلة »[٥] .

ان تراكم المعارف الحضارية والتاريخية عنده، وعدم انصهارها لكي توظف في مجالهـا الحقيقي، جعلت منه قشة طافية فوق الاشياء، لا يحس بانتمائه الى اي واقع في هذا العالم . كان انتماؤه نظريا تعلمه من الكتب فقط. وما كان عليه في هذا الموقف المعقد الا ان يـرد الصفعة، لذلك سنرى فيما بعد، انه بقي يخادع الى نهاية حياته، ونتيجة لذلك تكونت لديه تلك الميول العدوانية التدميرية، التي قادته في خاتمة المطاف الى تدمـير ذاتـه و « التدميرية هي نتاج الحياة غير المعاشـة »[٦]، وحينما تدرس الكشوفات النفسيـة الحديثـة، الانسان البدائي، لا تضع بينه وبين المتحضر ايـة فروقات جوهرية. بل انها تعتبر ادعاءات الحضارة الحديثة، بتحضير الانسان، وتغير طباعه وسلوكه، مجرد زيف واقاويل. فالانسان عندها كجوهـر عبارة عن مجموعة انفعالات مركبة مختلفة، ولهذا فالحضارة الحديثة لم تهذب من الانسان شيئـا . وبقيت ميوله كامنة كما هي عليه، وتتكشف هذه الميول العدوانية عند الانسان في الازمات الكبرى، مثل الحرب، وازمات الصدام الحضاري الشديد . ان الانسان عند هذه الكشوفات يكبت رغباته، وهو في احوال كثيرة لا يستطيع اشباع رغباته الا بممارسة العنف حقيقة، ولكنه حينما يشهد الصـراعات الكبرى « الدموية خاصة » فانه يكتشف طريقـه

ببطء ، وسرعان ما يتمرد على نفسه ، وينقاد لرغباته ، ولما كان عاجزا عن المواجهة الحقيقية لاعدائه – لقوتهم الرهيبة – كما هو حال مصطفى سعيد – فأنه ينكفيء على نفسه يثار لها عن طريق افراغ كبته الجنسي . ومصطفى كان « يثار بطريقته الخاصة للعشرين الفا من السودانيين الذين سقطوا برشاشات كتشنر »[٧] . وهؤلاء خير انموذج للاضطهاد الذي لاقته حضارته على يد الحضارة الغربية . ومصطفى سعيد وفق هذه الكشوفات قد شهد ليس فقط غزو الانكليز لبلاده ، وانما شهد **الحرب الكونية الاولى ، بشدتها انذاك ، كحرب اعادت الانسان الى الانطواء على نفسه . وجردته** من نزعته **الرومانتيكية التي كان يهنا بها لقرون** طويلة . **وهو في اوج رهافة حسه ، اكتشف دمارات** الغرب ، **فاتكفأ يثار لنفسه وتاريخه وقيمه ، تحت** ستار **لا تطاه سيطرة القانون ، بديلا عن القتل ،**

وهو الثار الحقيقي . ان ذلك – كما نرى – هو السبب **الكامن وراء حالته المحمومة . لانه لم يستطع** ان يرضى **بهذا الاختيار بديلا عن حقيقة الثار .** ولكنه لم يستطيع ان **يفعل اكثر مما فعل . وهذه** خطوة متقدمة **اخرى صوب الموت . وان اعتباره** رحلا منحازا لرغباته ، **نتيجة لاختيار فكري مسبق،** هو اعتبار مقبول ، **بل هو نفسه قد قرر ذلك منذ** بداية مبكرة جدا **فهو « انسان لا يستطيع ان ينسى** عقله » بل انه « شخصية كلها عقل ، **وليس لها اي** قلب »[٨] .

ان (الانثربولوجيين) يعتبرونه وفق هذا التصور رسولا لحماية تقاليده . وتقاليد مجتمعه ، لقد كان هذا السلوك عنده اعتقادا . ومن المستحيل التفريط بادنى جزء منه . لقد كان مصطفى سعيد يقدس طريقة حياته ، وحياة مجتمعه التي لم يعشها الا من من خلال الكتب – نمط عرفته – ولم يدر مدى التواشج القوي بين التقاليد والقيم الاخلاقية المعاصرة لمجتمعه و « النتيجة الاساسية لرفض الاعتراف بارتباط التقاليد بالمستويات الاخلاقية هي ان نؤله تقليدا معينا . ونعتبره سرمديا لا يتغير »[٩] .

والاصرار على هذا الامر يجيء على لسانه « الى ان يرث المستضعفون الارض . وتسرح الجيوش ، ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر . الى ان يأتي زمن السعادة والحب هذا ، ساظل انا اعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية »[١٠] ان طلبه مستحيل، لان الشرخ الكبير بين كلا العالمين يطيح بهذا الطلب من اساسه ، فكيف اذن يرعى الحمل آمنا بجوار الذئب !! ؟ .

ان ضرورة هذه الحيثيات تبرز حينما يبلغ الصراع اوجه ، والذي يتوج بقتل جين مورس ، انموذج الحضارة الاوربية التي اغرته ، وجعلته يلهث وراءها للانتقام وطلب اللذة معا .

ان الاقطاب تكون دائما متنافرة ، شمال وجنوب ، شرق وغرب . ليس هذا فقط ، وانما يعتبر مصطفى سعيد نتاجا غير مصطفى لحضارته الشرقية ، فهو يمثل وجهي حضارته الايجابي والسلبي ، اي انه لم يصل الى حالة تهذيب لنفسه، ولذلك كان متلائما وطبيعة ممارسته السلوكية « الملتوية » فكيف اذن حال « الغازي » ، الذي يشد رحاله الى الشمال ، شمال ينمي قدراته العقلية ليكتشف – هو – انه انما يمارس غسلا لدماغه ، فيشبب الرحالة ليثار بطريقته الخاصة . اما جين مورس ، القطب المضاد ، فهي نتاج حضارة مضادة الا انها « سيكولوجيا شديدة الشبه بمصطفى سعيد »[١١] وهي دون شك نتاج الوجه السلبي لحضارتها . انها ابنة العنف ، ووسائل الاضطهاد .

وهكذا فان علامات الطفح الحضاري التي برزت على محيا هاتين الحضارتين . والتي كانت منذ امد طويل تلهث كل واحدة لملاقاة الاخرى ، ارتطمت بشخصي مصطفى سعيد وجين مورس . وكان نتيجة لهول الصدمة ان انهار الاثنان ، لقد ماتا في نفس اللحظة معا . لانهما ابنان عاقان لحضارتين متصارعتين . هذا هو المستوى الاول الذي نفهمه من هذا الصراع . وهو كما يتبين رمزي بحت وجزء كبير من المعادلة التي تتالف اطرافها من الشرق مصطفى وحضارته والغرب جين وحضارتها .

والمستوى الضئيل الاخر . هو ما نستطيع ان نطلق عليه بالبعد الواقعي لهذا الصراع . المتمثل بمصطفى وجين . الاول وليد حضارته تؤمن بامتلاك

المرأة واقعيا وذهنيا . والثانيــة نتــاج حضارتهــا الانفتاحية ، وفق تصوره فان مصطفى جل اهتمامه ان يدمر جين كرمز ، ويمتلكها كانثى ، هو لم يحبها قط ، كان مأخوذا بها بالمفهوم الرمزي . اما هي فقد سلبت جوهر حضارته برموزها . وامام اغرائها سلم كل ما لديه ـ هو كريم ـ انها كرمــز نتــاج حضارة تؤمن بالاستلاب . وكامرأة تقطر كبرياءا . اراد هو على هذا المستوى ان يدمر كبرياءها .

لقد حطمت رمز وجوده ، فكأنه لحظة قتلها قــد تجرد عن رموزه التي تمزقت واحرقت قبل ذلك ، لينتقم منها واقعيا ـ الجنس والقتل معا ـ ولقد تم له ما اراد .

ولما فرغ من مذبحته الشخصية ، لم يعد لــه **من مبرر للبقــاء في « ارض الصقيع » وهنــا المعنى الكامن لموته ، حيث اكتملت المعادلة واتزنت : موت بموت ، وبالرغم من انه لم يمت كجسد الا انه انتهى كقيمة وموقف وفعل** . ان ذلك يرجع الى ان المجتمع الشرقي والغربي ومن ورائه حضارتيه استعمــل مصطفى وجــين كوسيلة لاصلاح العطب ، ورأب الصدع ، فاحترقت هذه الوسيلة ، لقد كانا مختلفين كرمزين الى حد بعيد ، ومن هنا عاد مصطفى سعيد مهزوما ، كمحارب « كل الطراد » ليتزوي في مكان مهمل . ولاجل ان يغلف هــذه المغامرة بهالــة من الغموض . لاثارة الاخرين ، وجعلهــم ينبشــون ماضيهم ليكتشفوه **« اسدل الستار بمحض ارادته »**

على تاريخ حياته ، هذا هو الفناء الحقيقي .

لقد مر القسم الاعظم من الحديث الدرامي . وها هي حبكة الموت تشارف على الانتهاء لقد بدا من هذه المرحلة في اسطورة حياته . انه بذلك شبيه بابطال المآسي ، الذين يتطهرون بعد حياة تراجيدية صاخبة ـ كما يقول ارسطو ـ بالركون الى نوع من المصالحة مع الذات والاخرين ، لقد جلب معه علبة

ذكرياته المتمثلة بالغرفة ذات الطوب الاحمر . مثلما أسس هناك غرفة حضارته المعطرة بالصندل والند وبقي يتأسف على ايامه .

ويحدق في صور باهته ، ضائعــة بين اطــر مدمرة ، اصبحت جزءا من ماضيه المغامــر ، هنا اكتشف ماهية موقفه ـ كفــرد ـ امام ـ دولاب الحضارة الاوربية ـ لقد اصبح رجلا اكثر واقعية منه كرمز ، وعرف انه يناطح جبلا . ومن اجل ان لا تنفجر قربه المليئة بالهواء ، كان يقفــل ابواب غرفته ، ويتخفى تحت شخصه المستعار ، وبــدأ يخلق موته الاسطوري مع نفسه اولا ، ولانه لم يكن هنالك منفذ . فكان الصمت .

انه في حقيقة الامر مدرك لخطيئة ، وبنفس الوقت كان من المستحيل الاقرار بهذا الخطأ . لانه بطل . ان تشبثه بهذا الخيال الثأري جعله يتغاضى بالفعل عن حقيقة دوره . لان اوهامه كانت اكبر منه واستطاع على الاقل في البداية ان يقنع نفسه بانه السوي في موقفه ان « الشخص الذي يخطيء ، ثم يشيد عن طريق ندمه مقاييس اخلاقية ، فانه يعرض نفسه للوم ، لانه يجعل الامور بسيطة جدا بالقياس اليه » (١٢) . ولكنه برغم ذلك كان يراوغ ، الى ان حانت فرصته الذهبية حينما التقى بالراوية ، لقد كان يعتقد انه البطل الانموذج ، واراد ان لا ينسحب عن المسرح دون ان يخلق اسطورته ، ليتحدث بها الناس ، وربما ليستفيدوا منها . وهذا جزء من تفكيره البطيء بالموت ، و « تفكير الانسان بالمــوت يدفعه الى تخليد نفسه »(١٣) ، ومن هنا راح ينسج ، بافعاله واقواله ، واباحة قصة حياته بطريقة ذكية ، قيمة موته ، حتى انه باختفائــه ، اراد ان يثــير التساؤل ، وليس هنالك من يجزم بموته ، هــل انتحر ؟ ، ام هرب ؟ ام غرق في النيل ؟ اراد ان يغرق نفسه هنا ، كما كان معروفا في لندن ، واصبح نتيجة لغموضه شيئا كبيرا ، وكم هو فعل الاشياء الغامضة في مجتمع الخرافات والاساطير ، وهكذا اصبح نقطة بارزة في ذهن اهالي القرى على ضفتي النيل ، والراوية ، ومأمور السكك ، بل انه اهل لنفسه قبل ذلك ان يصبح نابغة لا مثيل له ، سفير الشرق ، معروف في اكسفورد ، و « الاسود المدلل في الاوساط البوهيمية » بل انه كما اعتقد البعض ـ بعد موته ـ انه مليونــير « يعيش كاللوردات في الريف الانكليزي » . انه شخصية مركبة قادت كل خيوط اللعبة ـ ظاهريا ـ الى النهاية بنجاح ، واراد الطيب ان يتوج هذه المأساة الفاجعة ، باخفاء بطله في النيل ـ على الاغلب ـ رحم الاسرار والاحجية . لكي يوقد تساؤلات كثيرة عن هذه الشخصية .

ان تكملة الادوار السابقة ، اقصــد دوري

مصطفى سعيد وجين موريس . أعيد تمثيله بمغزى آخر في «القرية المغمورة الذكر على النيل» بين حسنة بنت محمود . وود الريس . اعيدت الحكاية نفسها ببعدها الواقعي . جردت هنا الرموز الحضارية التناقضية . وجاء دور تناحر الحضارة ذاتها . ود الريس لعب دور مصطفى الواقعي . بوحشيته ومفهومه الامتلاكي للمراة ، انه نتاج حضارته الدينية السلفية باوسع مفاهيمها . واذا كان مصطفى سعيد صاحب نظرية « الرجل لا يهمه الا ما يملأ فراشه كل ليلة » .

فان ود الريس صاحب نظرية مشابهة لقد كانا ينطلقان من نفس المنطلق ، وكان لابد ان تكون النتائج ذاتها متقاربة ، لعبت حسنة دور جين الواقعي ايضا مع بعض الاختلاف ، انهما امرأتان بمفهومي مصطفى وود الريس ، وكلتاهما اكثر تحضرا منهما ، حسنة اذن تمثل الخطوة الاولى نحو التحضر ، كانت لا تزال نقية ، اضافة الى انها ليست قطبا حضاريا كما كانت جين . انها رمز لتعظيم الذكورة والاحساس الطاغي بها في تصور ود الريس وكان لابد من الاستيلاء عليها ، انها بعبارة اخرى ليست قطبا مناقضا ، بل جزء من قطب يريد سلبها ، فهو يحس بالزهو العظيم لحظة اذلالها ، لانه وليد بار لموروث بنى كل اعتقاداته على هذا التصور . ان سادية ود الريس من نوع جعل الاخرين يحسون بالمعاناة الحقيقية والاذلال . وهو موقف ذهني — تجاه حسنه — كاد ان يصبح جسديا حينما تزوج قسرا . وهذا السبب هو الذي انضج في المحصلة النهائية فكرة القتل عندها كتتويج للشعور الحقيقي بالاضطهاد . وكي لا تضاف سادية التي سوف تتعاظم بعد هذه الحادثة ، انهت حسنة حياتها في نفس الوقت ، بعملية انتحار .

ومن هنا كان الخاسر الاكبر ، مثلما كان مصطفى سعيد من قبله الخاسر الاكبر . ان « الفعل الذي فعلته حسنة بنت محمود لا يجري به اللسان . بشيء ما راينا ولا سمعنا بمثله ، لا في الزمن السابق ولا اللاحق »(١٤) .

وهي « التي خلصت منه القديم والجديد »(١٥) وبفعل سريان مفعول اسطورة مصطفى سعيد، وارتباطها بهذه الجريمة التطهرية ، فقد اصبحت حادثة اخرى تضيف بعدا للاولى . ولها مغزى ، فهي اذن تعزز الاولى وتزيد من تأثيرها .

اما بالنسبة لموت كل من آن همند . وشيلا غرينود . وايزابيلا سيمور . فهن قبل اي شيء « شخصيات انتحارية » .

ان الغربة الذاتية التي كن عليها ، جعلتهن يحاولن الافلات من أسر المجتمع . ويتمردن عليه ، لان هذا المجتمع لم يعد يوفر لهن الاطمئنان النفسي، لذلك فقد اصبح الموت بالنسبة اليهن معادلا للضياع ، والموت لذلك كان صرخة استغاثة مريرة في وجه المجتمع ، نتيجة لتأزم الوضع النفسي

والاجتماعي ، لقد كن يبحثن عن الموت . ثم بلقائهن بمصطفى سعيد آن وقت التعبير عن الموت « ان الرغبة في الموت او الانتحار قد تضل لاشعورية الى ان تجد لنفسها الوقت المناسب »(١٦) .

ان هذه الرغبة اللاشعورية كانت كامنة في اعماقهن منذ زمن بعيد ، وتجسدت شعوريا لحظة اللقاء بمصطفى . بالنسبة لآن همند وشيلاغرينور « كانتا فتاتين تبحثان عن الموت بكل سبيل »(١٧) وان « الذي قتلهما جرثوم مرض عضال اصابهما منذ الف عام »(١٨) ولقد عبرن عن هذا الاغتراب بالانتحار كخلاص كلي من الشعور بالضيق والاضطهاد الضمني اضافة الى ان هاتين الشخصيتين ، كانتا عائمتين فوق السطح ، كن مترددات حتى في اعتقادهن الديني ، وكن ينوين اعتناق دين آخر للبحث عن الخلاص ، وكان مصطفى هذا الاعتقاد الذي ثور وانضج فيهن رغبة الموت .

اما بالنسبة لايزابيلا سيمور ، وقد كانت امراة في سن اليأس ، فان مبررات موتها متعددة ، فهي اضافة لكونها مريضة بالسرطان — هذا يعني ان نهايتها معروفة — كانت ايضا مصابة بـ « داء قتال لا تدرين من ايـن اتـى سيودي بك ان عاجلا او آجلا »(١٩) ومنذ ان كذب عليها ، كذبته الكبرى ، بان نسبها الى اصله ، من اجل استدراجها ، فقد اصبحت شخصية شبه منتهية ، لقد كانت تؤله مصطفى ، ليس فقط لانها وجدت فيه الرجولة البدائية ، او لانها كانت في محطة النهاية ، وانما لانه ألبس هذا اللقاء ثوبا حضاريا مزركشا ، كأنه بذلك قد وضع تحتها بساطا طائرا ، يجوب بها في

افريقيا وصحراء العرب . لتتخلص من زحام النفس . ان ذلك لا يعدو سوى هروب مؤقت من النهاية المحققة .

لقد اردن ــ كما اعتقد ــ ان يعشن في نقاء خارج أسر حضارتهن . وان يتمتعن بتلك الاجواء الشرقية السحرية . وينزعن قشرة الحضارة الميتة . فلم يكن مصطفى سعيد الكاهن المخلص . لقد كان الرائش . الذي يرشق سهامه في سماء مليئة بالطيور .

انهن . على اية حال . مصابات بدمار الحضارة من عنف وضياع ولا جدوى . ولم يكن امامهن غير التشبث باسمال الغرباء الوافدين . لقد كن في صخب الامواج ــ الشمال ــ واردن بلوغ شاطىء الامان ــ الجنوب ــ ولكن مهما يكن بالنسبة اليهن . فان الشمال لم يكن بؤرة (٢٠) ــ كما يعتقد البعض ــ لقد كان هامشا . ولكنهن ــ لسوء الحظ ــ لم يمتلكن الوسيلة لتجاوز هذا الهامش . فانتحرن .

ولئن كان الموت في « موسم الهجرة الى الشمال » مشوبا بالمفاهيم الحسية . او هو نتيجة مباشرة لهذه المفاهيم . فان الموت في الاعمال الاخرى ينزع بنا صوب الموت الاسطوري الخالص . المشوب هذه المرة بصوفية عميقة . مغلفة بقدسية التناهي في اللامحدود . والتلاشي في غياهب عوالم متقدة بروح الاستبصار . داحرة الرؤى البصرية وانعكاساتها . امام انفلات رؤى البصيرة وانثيالها المتنوع . وتفجرها من عمق المخيلة الشعبية الخلاقة . ولهذا فقد طرأ تطور عظيم في ادب الطيب بصورة عامة . وذلك بانتقاله من دونكشونة البطل ، الى حالات التأمل والاستغراق . وامتد ذلك بطبيعة الحال الى الانماط الفنية المعبرة . فبعد الانجاز الدرامي العظيم في « موسم الهجرة . . » يتجه الى ادب « المشاهد » فهو يقطع مشهدا ، او يرسم لوحة . ثم ينمي جميع جوانب هذه اللوحة . التي لها خصوصية في سياق الرواية . مع انها تشكل جزءا منها . حتى تصبح حلما . او حالة متأرجحة بين الوهم والحقيقة . وهذا التوجه يتطلب زج عناصر تكنيكية جديدة . من اجل بلورة حدث ، داخل الحدث . .

ان دراسة الموت في « عرس الزين » و « بندر شاه » بجزئيها . يختلف ــ كما اسلفنا ــ عن طبيعة الموت في « موسم الهجرة » لانه يرتبط هنا تماما بطبيعة التصور الشعبي البحت للموت . ان شيئين جدا مهمين لابد من ذكرهما قبل الولوج الى هذا العالم هما :

قرية « الدومة » و « النيل » . في الدومة تقع جميع احداث روايات الطيب . انها مع النيل تشكل الخلفية الثرية لكل اعماله . والدومة تستمد اساطيرها وخرافاتها من النيل الواقعة على ضفته . لذلك فالنيل هو صاحب الحضور الطاغي . وهو الذي يغدق على الرواية هذه الديناميكية المشحونة الرعشة . بل انه يمثل رموزا عدة ، فهو رمز الخصب . والخير . والتجدد . وكلما تقربنا منه . احسسنا اننا في حلم يفوح برائحة الاساطير والخرافات . ان الذي نلح عليه هو كيفية توظيف النهر . كرمز تجددي للموت وبعث الحياة في اللاشعور الجماعي . لقد كان « المصريون القدماء يحتفلون بفيضان النيل كل عام . بان يلقوا فيه بعروس مزدانة لكي يتزوجها النيل . فيعود الى حيويته . ومعنى هذا ان النيل الذي قد يصل نشاطه الى حد الانهاك لابد ان يعود الى كامل قواه . وحيويته عن طريق الزواج الجديد »(٢١) .

ان الانسان هنا . على طول ضفاف النهر . يعتبر النيل احد اهم المؤثرات في حياته ، لانه لولاه لما كان في صحرائه . لهذا فقد بدأ يربط حياته تدريجيا بالنهر . الى درجة انه راح يؤقت احداثه العظيمة مع فيضانه . هذا يفسر لنا كيف انه مع كل حالة موت عند الطيب يكون النهر في حالة فيضان . ان الانسان هنا اصبح يؤسطر ويؤله الكثير من المظاهر التي يراها . ففي « النيل يبدأ الانسان حياته . وفيه تنتهي هذه الحياة . ان كان للحياة مع النيل نهاية . وفي النيل يجرب الانسان ويحس بالخطر والخوف ويقترب من الموت »(٢٢) .

ان تكرار لفظتي « النيل » و « النهر » مئات المرات . يشير اشارة واضحة الى وظيفة في البنية الفكرية لادب الطيب : « النيل ذلك الاله الافعى » و « ينتفخ صدر النيل . كما يمتلىء صدر الرجل بالغيظ » و « النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية » و « الدنيا فيضان » . والنهر طافي ينذر

بالخطر . يرتفع كانه يخطو . تحس مده كل لحظة » ... الخ .

وتطغى وظيفة النيل في الرواية الاخيرة . ليصبح المرآة التي تنعكس فيها كل العلاقات الموجودة هنا . لقد اردنا ان نشير الى خلفية التكوين الاسطوري لعقلية هؤلاء الناس من خلال الاشارة البسيطة الى احد اهم المؤثرات في حياتهم . منهم بفعل الحس الاسطوري المتجدد ، او جددوا تقليدا معينا للموت . وبذلك اوجدوا بعدا اخر للزمن يغنيهم عن حل كثير من التساؤلات .

ان النيل ـ بوجيز القول ـ تتمثل فيه لا نهائية الحياة وتجددها .

ومع ذلك كان النيل ـ المقبرة المفضلة ـ لشخصيات الطيب صالح ، لقد اختفى فيه مصطفى سعيد . والراوية شكليا ، و « الحنين » و « ضو البيت » الذي « ذهب من حيث اتى من الماء الى الماء »[٢٣] يتبين مما تقدم ، كيف كان الناس يربطون ربطا جدليا بين الموت والاحداث الواقعية ، حينما مات « الحنين » الذي كثيرا ما يشبه بـ « الخضر » داهم الخير القرية فجاة ، وكأنه ترك بركته فيها . « وجدوا بلدهم فجاة تعج بالمساحين والمهندسين والمفتشين »[٢٤] واذا « بالارض على اتساعها من ضفة النيل الى طرف الصحراء يغمرها الماء ، بعضها أراض لم تر الماء منذ اقدم السنين ، واذا بها بعد قليل تموج بالحياة »[٢٥] .

ان التصور الذي يخلق التفكير الاسطوري ، هو شبيه الى حد بعيد بالحلم ، فهو كما الحلم بعد آخر من ابعاد الواقع ، بل ان الاسطورة « نوع من الحقيقة او معادل الحقيقة »[٢٦] . ولكن اسطرة الموت من خلال اسطرة الشخصية هو الشيء الذي يحيطه الطيب بهالة غنية من الايماءات الاسطورية الغامضة ، ليدلل من وراء ذلك على ماهية القدرة الانسانية على الخلق ، بل انه يحاول خلق الاسطورة[٢٧] .

ان معظم الشخصيات البارزة مجهولة الاصول بالنسبة للمحيط الاجتماعي ، البطل ، في اول الامر يبدو غريبا ، ولكنه بفعل قدرته واصراره على الاندماج ، مع المحيط ذي الاعتقادات والتقاليد الموروثة ، التي تختلف بعض الشيء عما يعرفه ، يحقق مبتغاه ، ويبدأ بتأسيس نمط معين من المعيشة ، مجددا للعلاقات الاقتصادية السائدة في بعض الاحيان ، خاصة في الزراعة والري .. الخ . هكذا كان « الغريب » مصطفى سعيد . واجلى نموذج « ضو البيت » .

كان « يزرع محاصيل الشتاء في الصيف ، ومحاصيل الصيف في الشتاء ، يعمل على مدار العام لا يكل ولا يفتر ، جلب شتل النخيل اشكال والوان من ديار المحس لحد بلاط الرباط ، وعلم هذه الارض تنبت التنباك ، وعلمنا زراعة البرتقال والموز »[٢٨] .

وهو « كأن المولى جل وعلا ارسله الينا حياتنا ويمضي في حال سبيله »[٢٩] هذا هو ضو البيت في حياته ، فكيف اذن سيكون بعد موته ، ان الموت اصبح يمثل رموزا كامنة في طبقات عليا من الذهن ، لا يعبر عنها الا من خلال الاسطورة ، لان « الاسطورة التقليدي منها والمختلق هي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدي معا الى كشف متماسك المعنى عما يعرفه الانسان ويؤمن به »[٣٠] .

ولاشك ان طبيعة العلاقات الاجتماعية هنالك ، تصلح ان تكون المكان الملائم لمثل هذه الاساطير ، وقد اكد الطيب على ذلك اكثر من مرة .

ان صيغة النزوع هذه ، في مفهوم الموت ، هو ما نجده ، باجلى اشكاله ، في « مريود » وهي الجزء الثاني من « بندرشاه » . موت المؤذن « بلال » وموت مريم .

ان موت بلال ، الذي يقترب من كونه محاكاة لمفاهيم الموت الصوفية ، يتم بهذا الشكل المهيب :

« ولما وقفوا للصلاة ، رأوا بلال يلبس كفنا ، وكان الجامع غاصا بخلق كثير ، من اهل البلد ، ومن غير اهل البلد ، كان امرا عجبا ، كبر للصلاة كما كان يفعل ايام ود حبيب ثم وقف ليصلي بهم »[٣١] و « بعد الصلاة التفت اليهم بوجه متوهج سعيد وحياهم مودعا ، وطلب منهم الا يحملوه على نعش ، بل على اكتافهم ، وان يدفنوه بجوار شيخه نصر الله ود حبيب »[٣٢] و « بعد ذلك تمدد على الارض ، عند المحراب ، وتشهد واستغفر ، والناس ينظرون اليه في رهبة ودهشة ، ثم رفع يده كأنه يصافح

احدا ، واسلم روحه الى بارئها ، وقالوا انه مشى في جنازته خلق كأن الارض انشقت عنهم »(٢٣) .

ان موت بلال ، لا يشكل اي موت هو نوع من الذوبان الاختياري في ذات الخالق وفق المعتقدات الصوفية ، لان الاله « عند الصوفيين في جميع انحاء العالم غذاء الروح وشرابها »(٢٤) .

انه اضفاء حالة القدسية على الموت ، بل هو خلق اسطورة من النقاء والصفاء ، جاءت وفق اصول قريبة جدا من بلال واعتقاده الديني الوثيق ، هو اذن الاستثارة الحقيقية لتجربة الموت الكامنة ، من اجل تهيئة نفسية للخلود في الابدية المرتقبة ، او تجهيز النفس للاقاة الابدية . وكان لهذه الحالة الجديدة في اسلوب الموت ، صدى يساهم في خلق شخصية بلال ، واغنائها ، كشخصية صوفية .

ان الطريق الشاق الذي سلكه ، تخليه عن الحسي امام الروحي ، لاجل البلوغ حالة التوحد الشديد بالذات الالهة ، والذي توج باختياره هو للموت ، جعل منه بطلا ، لان الموت هذا اصبح « فعالا في الواقع والمخيلة رغم غيبته المؤقته او مماته ، وتلك هي مرحلة الاستمرار والرسوخ داخل اللاوعي الشعبي وفي السلوكات الفردية والجماعية »(٢٥) وهكذا اصبح شخصا تنسج حوله شتى الاساطير .

اما الموت الاخر الذي تمتزج فيه كل اشكال الخصب والانبعاث والتجدد ، وكأن الموت غياب لضرورة من اجل الانبعاث لضرورة اعظم ، هو موت مريم في خاتمة الكتاب . ان هذا العرس ، تتشابك فيه ، الفجيعة والفرح ، حتى لتغدوان صنوين لا افتراق بينهما ، كل يكمل الاخر ، كيما يرسخه بصورة اعمق .

« لم تكن بها علة ، لم تلزم الفراش غير يوم واحد ، كأنها قررت ان ترحل فجأة ، كان كل الذي حدث لم يحدث ، وهو على يمينها ، وانا على يسارها ، وحدنا معها كما ارادت . كانت خضلة مثل عروس ، ليس بها شيء سوى بعض حبات العرق على جبهتها ، كان وجهها متألقا وعيناها تتلامعان مثل البروق »(٢٦) .

ليس هذا فقط ، وانما لابد ان تبعث في يوم ما ، « دفناها عند المغيب ، كأننا نغرس نخلة ، او نستودع باطن الارض سرا عزيزا تتمخض عنه في المستقبل بشكل من الاشكال »(٢٧) .

هذا هو بحق نفي الحياة ، من اجل حياة اخرى ، اكثر جدارة وقيمة ، وكان مريم بموتها تبغي على انقاضه ان تبعث من جديد لتشكل نمطا اخر للحياة هو مزيج من تجربة الماضي وحلم المستقبل اللامتحقق . ان ذلك كان مجرد امنية ذهنية حبيسة ، اودت بحياتها . لقد ارادت مريم ان تطيح بمعوقات الواقع من اجل ان تحقق رغباتها او احلامها . لكن هذه الاحلام لم تتحقق ، ان احلامها في ان تنجب اولادا يخدمون البلد ، ويحققون طموحاتها . الا ان هذا الامل دفن معها ، لان متطلبات جد كثيرة لم تتحقق بعد ، ومن ثم ستكون هذه الاحلام الكامنة في قعر النفس ، لو اقبل على تحقيقها في ظروف كهذه ، مجرد احلام موؤدة ، مشوهة ومبتورة ، لاستحالة رفدها بضمانات الواقع ، وكان لا مناص من ارجائها لحين دحر هذه المعوقات ، وايجاد الرحم القادر على امدادها بالمواصلة ، وبكورتها من كونها احلام متناثرة الى حقائق ، انذاك سيكون وجود مريم ، اكثر ضرورة لانها ستكون الارض المخصبة المهيأة لرفد الحياة بالجديد الفاعل ، ولاشك ان فكرة الانبعاث هذه ،

مرتبطة بطبيعة الاعتقاد الشعبي ، الذي يعيش جوهر النقاء بموروثاته الوجدانية ، لانه يكرر صور الحرمان والقهر الاجتماعي في الواقع . واستطاع

ان يؤلب — وهذا اسهل ما يمكن ان يتخيله الذهن الشعبي — لا وعيه الجمعي في الاعتقاد بهذا الانبعاث

عبر ازمان طويلة ، كفعل تجديدي ، وكان لابد ان يكون هذا الاعتقاد كاجزاء ممثلا اولا على الافراد ذاتهم ، ولهذا كانت تتكرر مثل هذه الاوهام الجميلة ، وجوهر هذا الاعتقاد هو اعطاء قيمة عظمى للانسان كفاعل مستقبلي .

ان تجربة مريم الخاصة ، مضافا اليها تجارب كثيرة اخرى ، لابد — حسب تصورها — ان تبعث يوما ، ان قيمة موتها تكمن ايضا في تجربة حياتها

كموقف تثويري .ولهذا فان مغزى هذا الموت ـ الانبعاث . هو تعبير اخر يلح لبلوغ الكمال . ولذلك ـ كما راينا ـ كان المشهد الجنائزي لموتها في أجلى صوره مشهد عرس مهيب .

ان مريم اذن نطفة في رحم خصيب . وموكب موتها هو موكب عرسها ، ان هذا الانجذاب والاندفاع في ذات الحين هو ناتج قوة اليقين بقدسية الضرورات . لذلك فقد اضفى الطيب صالح على هذا المشهد حنانا بالغا . فأندى الرمل والق عيون الموتى . وغدت مريم نخلة بامتدادها الى اعماق بعيدة . وموسم اخصابها لا محال قادم .

هوامش المدخل :

(١) واقعية بلا ضفاف . روجية جارودي ترجمة حليم طوسون ص ٢٢٢ ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٢) راجع « منهج الواقعية في الابداع الادبي » د . صلاح فضل. ولقد درس في فصل تحت عنوان « النموذج والبطل » ص١٤٧ ، الخصائص المميزة للشخصيات النموذجية البارزة في الادب العالمي ، واراء النقاد ، وبعض علماء النفس فيها والسر الكامن في نموذجية هذه الشخصيات .

(٣) راجع « نظرية الادب » ادستن وارين ورينيه ويليك ، ترجمة محي‌الدين صبحي ، ومراجعة الدكتور حسام الخطيب ، ولقد اشار المؤلفان في فصل بعنوان :
« طبيعة السرد القصصي وانماطه » ص ٢٧٥ اشارة سريعة الى طبيعة الاعمال التي تمتاز بطابع التخييل ، الا انهما لم يقصدا ان يضعا مصطلحا معينا .

(٤) لم نتبع التسلسل الزمني في كتابة الروايات ، وانما اعتمدنا في تقسيمنا لادب الطيب صالح على طبيعة العمل الروائي ، وابرز عناصره الفنية والفكرية ، ونرى لهذا السبب ان رواية « موسم الهجرة الى الشمال » ذات سمة خاصة ، وضعناها ضمن المرحلة الاولى ، وتمثل المرحلة الثانية روايته غير الكاملة « بندرشاه » بجزئيها ، ورواية « عرس الزين » التي كتبت عام ١٩٦٤ ، اي قبل « موسم الهجرة الى الشمال » ولابد ان نشير ان رواية « موسم الهجرة » تعد انفراد في ادب الطيب الروائي ، والقصصي، لانها مغرقة في حسيتها ، واحتدام الفعل الروائي فيها ، على نقيض ادب الطيب الذي يميل عموما الى التأمل والاستغراق .

(٥) الطيب صالح ، نحو خلق ميثولوجيا عربية ، ترجمة سامي محمد عن مجلة :
ال المنشور في جريدة الجمهورية في العراق بتاريخ ٧ ـ ٦ ـ ١٩٧٩ ولقد اكد في مكان اخر ، حول نفس الموضوع قائلا » انا احاول ان اخلق الاسطورة ، يعني ميش شايف انه فيه اي فرق نوعي بين ابطال الالياذة لهوميروس ، وبين الاشخاص الذين اكتب عنهم ، شمال السودان ، يعني هؤلاء الناس يستطيعون ان يتحولوا الى ابطال ملحميين ايضا ، اكبر من حجمهم الحقيقي ، ولكنهم لا تستطيع ان تقول انهم غير حقيقيين ، محتمل وجودهم في اي وقت » .
مجلة الحياة الثقافية التونسية ص (٤٢) العدد ١ السنة الرابعة ١٩٧٩ .

(٦) ان تجربة الطيب صالح الخاصة ، ذات الجذور الغائرة في اعماق الارض السودانية ، بشعبية انتماء الانسان فيها، وصدقه ، وحبه ، تتمثل روائيا في قرية « الدومة » . الواقعة شمالي السودان ، وهي نموذج صغير تبرز فيه الحياة على حقيقتها ، ولها على المستوى العالمي ، اكثر من مثيل ، خاصة عند فوكنر وشولوخوف وماركيز لقد خلق فوكنر مقاطعة « يوكنا يا توفوا » الخيالية ، وحرك عليها شخوصا واقعية . واستفاد شولوخوف كثيرا من مرابع طفولته في الدون ، ليؤرخ اجتماعيا لها في اعظم اعماله « الدون يجري هادئا » واعماله الاخرى ، وكذلك الروائي الكولومبي غابريل غارسيا ماركيز الذي يسير بنفس الاتجاه . وربما يقترب الطيب من ماركيز كثيرا لاقتراب نمط الحياة الاجتماعية ، خصوصا في اعماله الاخيرة . وتجمع كل هؤلاء الروائيين خاصية ، هي تطور الشخصيات لديهم ، وتكرارها كثيرا ، في اكثر من عمل . وكان ما يكتبونه هو من اجل استيعاب التجربة ـ الحياة

من جميع جوانبها في هذه المنطقة المحددة ، واعتقد ان هذه الخاصية ، هي احد اهم الاسباب الكامنة وراء نجاحهم ، لانها تحدد خصوصيتهم ، وارتباطهم الوثيق بالارض ، هنالك تجارب كثيرة متشابهة الا انها محددة .

هوامش البحث :

(١) يتناول هذا البحث روايات الطيب صالح التالية « موسم الهجرة الى الشمال » و « عرس الزين » و « ضو البيت » و « مريود » ولابد من الاشارة الى ان الرواية الاخيرة لم تكمل بعد ، فقد صدر منها الى الان الجزء الاول والثاني، ويعول الطيب على هذه الرواية اهمية كبيرة ، اذ يقول « انا اظن ان هذا العمل جدير بالاهتمام »

مجلة الحياة التونسية ـ السنة ٤ ، ١٩٧٩ . العدد ١ . ولا شك ان دراسة الموت في هذه الرواية غير الكاملة لا يعطي للبحث شكلا نهائيا ، برغم ان كل جزء يملك خصوصيته الروائية .

(٢) الحرب والحضارة والحب والموت ، سيجموند فرويد ، ترجمة د . عبدالمنعم الحفني ص ٤٢ .

(٣) الزمن في المفهوم الشعبي متجدد ابدا ، لان احساس الانسان الشعبي مرتبط بالظواهر الطبيعية ، مثل الشمس والقمر وفصول السنة . وهكذا ربط الانسان الشعبي بين فكرة الزمن والحياة ، بان جعلهما يعبران عن تفاؤله . فالربيع بالنسبة اليه هو بعث الحياة في الارض بعد ان كانت محتضرة . وطلوع القمر يبعث فيه الطمانينة ، ويعزز عنده الاحساس بلا نهائية الحياة . ولهذا اذا غاب القمر مثلا ، او انتهى فصل الربيع ، فان الانسان الشعبي يعرف انهما سيظهران مرة اخرى . ولقد انعكس هذا التصور على طبيعة الموت عنده ، لقد اعتقد في بداية الامر، حال ادراك دورات الطبيعة ، ان الميت لابد ان يبعث ، الا انه بمرور الزمن اكتشف ان الموت اصبح حقيقة ، فوجد حلا اخر هو ان روح الميت تبقى ، بينما يفنى جسده ، وهكذا باستطاعة الميت ان يراهم ، دون ان يروه ـ لانه روح ـ وجاءت الاديان السماوية لترسخ هذا الفهم . وربما تكمن هذه الفكرة بذاتها وراء عملية تقديس الاموات . وتعبر هذه الفكرة ايضا عن وثق علاقة الانسان الشعبي بالوجود عامة . وربما يكون ايضا هذا الاعتقاد وراء هذا الثراء الذي نجده في خياله . والمتمثل في الاساطير والخرافات ، والتي تبلورت وتكاثفت بشكل عجيب ، حتى انها اصبحت في اكثر الاحيان اشبه بايماءة تشير الى المعنى الكامن وراء ظاهرة معينة ، دون ان تقع في الابتذال ، وهذا السبب ، كما تؤكد الدراسات المختصة ، هو وراء تفاؤل الانسان الشعبي ، على نقيض الانسان المعاصر ، الذي يشعر بالسأم والتشاؤم عموما . لانه يشعر انه جزء من كل ، وهو عنصر فاعل في الطبيعة . الا ان فكرة التكرار ، من جهة اخرى ، وعلى اطول حقب التاريخ الطويل . فتلت ضمنا هذا التفاؤل ، ونعتقد ان فكرة التكرار هذه هي التي اخرت تقدم الانسان الشعبي في عصوره الاولى . لانها سورته ضمن فكرة محددة لم يعد يطمح بتجاوزها بشكل جدي ، وعلى النقيض من ذلك تماما ، نستطيع ان نفسر التقدم السريع الذي يبدعه عقل الانسان المعاصر . مع ان احساسه الى درجة الملل بالزمن يقف حائلا بينه وبين طموحاته .

(٤) الحرب والحضارة والحب والموت ص ٤٧

(٥) « موسم الهجرة الى الشمال » ص ٣٩ ـ ٤٠ . الطبعة الثانية ١٩٧٢ دار العودة بيروت

(٦) الخوف من الحرية ، اريك فروم ، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد ص ١٤٨

وصواب الجملة هو « التدميرية هي نتاج الحياة غير المعاشة » .

الطبعة الاولى ١٩٧٧

(٧) شرق وغرب ، رجولة وانوثة . جورج طرابيشي ص١٥٤

(٨) الطيب صالح عبقري الرواية العربية . اعداد وتقديم احمد سعيد محمدية ، حوار مع الروائي ص ١٢٥ . الطبعة الاولى . ١٩٧٦ .

(٩) الطبعة البشرية والسلوك الانساني . جون ديوي . ترجمة الدكتور محمد لبيب النجيحي . ص ١٠٣ الطبعة الاولى ١٩٦٣ ..

(١٠) موسم الهجرة الى الشمال ص ٤٥ .

(١١) الرواية العربية والحضارة الاوربية ، شجاع مسلم العاني ص ٨٩ ـ سلسلة الموسوعة الصغيرة ـ

(١٢) دستويفسكي وجريمة قتل الاب ، فرويد . فصل من كتاب دستويفسكي ، تحرير رينية ويليك ترجمة نجيب المانع ص ١٦٤ .

(١٣) الموت اختيارا « دراسة نفسية اجتماعية موسعة لظاهرة قتل النفس » الدكتور فخري الدباغ ص ١٥ الطبعة الاولى ١٩٦٨ .

(١٤) موسم الهجرة الى الشمال ص ١٢٦

(١٥) موسم الهجرة الى الشمال ص ١٢٠

(١٦) الموت اختيارا ص ١٣٧ القول لفرويد

(١٧) موسم الهجرة ... ص ٣٦ .

(١٨) موسم الهجرة ص٣٧

(١٩) موسم الهجرة .... ص ٤٣

(٢٠) اعتقد جورج طرابيشي في معرض تحليله لهذه الشخصيات ، بانهن متن لانهن « اردن السير بعكس اتجاه النهر والتاريخ ، وطلبن الجنوب ، وهن من الشمال ، وفي عصر هو عصر الهجرة الى الشمال » شرق وغرب ص١٦٢ ، ويفهم من ذلك ان الشمال بالنسبة اليهن بؤرة الحياة ، واي خرق لهذا المبدأ سيؤدي حتما الى الموت ، كما يعتقد طرابيشي .

(٢١) الانسان والزمن في التراث الشعبي ، د نبيلة ابراهيم . مجلة عالم الفكر الكويتية ص ١٣٦ . العدد ٤ السنة ١٩٧٨ .

(٢٢) مريود ، خواطر حول قصيدة في العشق والمحبة . رجاء النقاش ، مجلة الدوحة ص ٧٧ العدد ٢٨ . السنة ١٩٧٨ .

(٢٣) بندرشاه ، الجزء الاول « ضو البيت » ص ١٠٢ سلسلة الكتاب الذهبي ١٩٧٢ .

(٢٤) عرس الزين ص ٨٢ الطبعة الثالثة ١٩٧٠ داور العودة .

(٢٥) عرس الزين ٨٢

(٢٦) نظرية الادب ، اوستن دارين ورينيه بليك ص ٢٤٦

(٢٧) راجع فول الطيب صالح في هامش المدخل رقم ٥

(٢٨) ، ٢٩ بندرشاه ص ١٠٣

(٣٠) الاسطورة والرمز — ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ٦ وزارة الاعلام العراقية .

(٣١) ، ٣٢ ، ٣٣ ، بندرشاه الجزء الثاني مريود ص ٤٩ الطبعة الاولى ١٩٧٧ المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

(٣٤) نظرية الادب ص٢٦٥

(٣٥) محاولة تحليلنفسية للبطل في التصوف والانثربولوجيا . د . علي زيعور مجلة الباحث — باريس — ص ١٣ — ١٤ العدد ٣ — السنة الاولى ١٩٧٨ .

(٣٦) مريود ص ٨٠

(٣٧) مريود ص ٦٩ وهنالك شبه كبير بين هذا النمط من الموت واساطير الموت الانبعاثية مثل اسطورة تموز وادونيس والانبعاثية وغيرها .

مفهوم التماسك وأهميته
في الدراسات النصية

جمعان عبدالكريم

تماسك مصطلح مترجم عن الكلمة الإنجليزية Cohesion، وقد وقع في ترجمته بعض من الاختلاف كالعادة في عملية انتقال المصطلحات العلمية مُترجمةً إلى العربية ؛ فيترجمه محمد الخطابي إلى الاتساق[1] في حين يترجمه تمام حسان إلى السبك[2]، وتترجمه إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد إلى التضام[3]. أما عمر عطاري، فيترجمه إلى الترابط[4]. ويترجمه عبدالقادر قنيني إلى الالتئام[5]. وبسبب من ذلك ينقله أحمد عفيفي مترجماً إلى ثلاثة مصطلحات معطوفة بأو التنويع هي: السبك، أو الربط، أو التضام. وإلى هنا قد يكون الأمر مقبولاً في هذه الفوضى المصطلحية، ولكن أحمد عفيفي ينقل مصطلحاً آخر هو Coherence إلى الحبك أو التماسك، أو الانسجام، أو الاتساق[6]. وهنا تتداخل ترجمة المصطلحين، بل إن المصطلح الأول الذي اشتهر بالتماسك أو الاتساق قد انتقلت ترجمته إلى المصطلح الثاني الذي لم يخل هو أيضاً من الاضطراب في ترجمته؛ إذ إن عبدالقادر قنيني يترجمه إلى الاتساق، وتمام حسان يترجمه إلى الالتحام، و إلهام أبو غزالة ورفيقها يترجمانه إلى التقارن، ومحمد خطابي إلى الانسجام[7]، وهنا تتزايد الفوضى المصطلحية. ويظهر أن الاضطراب في ترجمة

المصطلحات آخذ في الاتساع، إذ يترجم بعضهم المصطلح الأول إلى الترابط، والمصطلح الثاني إلى التناغم[8].

وفي غياب حل حاسم يأخذ على عاتقه مسألة الضبط المصطلحي، وإقصاء العبارة المشهورة (لا مشاحة في الاصطلاح) – في الترجمة خصوصاً – يبدو من استعمال المصطلحين في الدراسات النصية غلبة استعمال التماسك في Cohesion، وغلبة استعمال الانسجام في Coherence. ومع ذلك، فإنه من الأفضل متابعة صبحي الفقي في ترجمة المصطلح الأول إلى التماسك الشكلي، وترجمة المصطلح الثاني إلى التماسك الدلالي أو المعنوي[9]، وقد سبقه إلى ذلك كل من محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي في ترجمتهما كتاب تحليل الخطاب[10]. أو متابعة سعد مصلوح في ترجمته البليغة حيث ترجم المصطلح الأول إلى السبك، والمصطلح الثاني إلى الحبك[11].

وأما مفهوم التماسك الشكلي Cohesion، فيعني ترابط الجمل في النص مع بعضها بعضاً بوسائل لغوية معينة»[12]، وهذا الترابط يهتم بالروابط التي تجري في سطح النص أكثر من اهتمامه بالشكل الدلالي أو المعنوي للنص، وإذا كان هناك اهتمام بالدلالة وروابطها فيأتي عارضًا، وانطلاقًا من الشكل إلى الدلالة؛ إذ إن كل الروابط التي تربط ظاهر النص تحتوي ضرورةً على قدر من الدلالة تم الربط وفقاً لها.

وأما مفهوم التماسك الدلالي أو المعنوي فيهتم بالمضمون الدلالي في النص، وطرق الترابط الدلالية بين أفكار النص من جهة، وبينها وبين معرفة العالم من جهة أخرى، ولهذه الجهة الأخيرة أهمية قصوى إلى الدرجة التي تجعل بعض اللغويين يحدّدون التماسك الدلالي بأنه «شيء موجود في الناس لا في اللغة، فالناس هم الذين يحددون معنى ما يقرأون وما يسمعون»[13]، ولكن الأمر الأهم في التماسك الدلالي هو الوحدة الموضوعية، أو ما يطلق عليه «فان دايك» البنية

النصية الدلالية الكبرى وما يتعلق بها من بنى دلالية صغرى في النص، وكذلك البنية العليا التي لها ارتباط قوي بالبنية النصية الكبرى.

لابد لكل نص من أن يتوافر فيه شرط التماسك الدلالي كي يمكن وصفه بالنصية ، بل إن مقاربة هذا التماسك هي الخطوة الأهم في تحليل النص أو الخطاب؛ ذلك أن التماسك الشكلي بروابطه المتعددة لا يمكن أن يكفي وحده، ولا يمكن أن يشكل تماسكاً، أو وحدة في الخطاب، فيمكن أن يقال على سبيل المثال: «مرت طائرة مسرعة ، ثم انقضت السلحفاة على السمكة ، عند ذلك غربت الشمس، وضحكت هند ، لكن السيارة وقفت، ليغني» فبالرغم من استعمال بعض أدوات التماسك الشكلي، فلا يمكن أن تشكل القطعة السابقة نصًا متماسكًا، حاشا في بعض النصوص ذات السمات الخاصة كالنصوص الإبداعية، أو بعض النصوص الصوفية[14]؛ لأن التماسك يفسر عندئذ في ضوء معطيات نقدية ولسانية خاصة.

ويبدو أن التماسك الدلالي الذي يرى فان دايك أنه «عبارة عن خاصية سيمانطيقية للخطاب قائمة على تأويل كل جملة مفردة متعلقة بتأويل جملة أخرى»[15]، يختلف في طريقة تناوله عن التماسك عند «هاليدي» و«رقية حسن»، اللذين، وإن أكدا أن التماسك «مفهوم دلالي يشير إلى العلاقات الدلالية التي توجد ضمن النص، وتعرّفه بأنه نص»[16]، إلا أنهما وقفا بعملهما عند دراسة أدوات التماسك الشكلي في الغالب، وأدوات التماسك الشكلي لا شك في علاقتها القوية بالدلالة، ولكنها لا تصف بنية النص الدلالية ، والروابط الدلالية بين قضايا، بل تصف العلاقة الشكلية الدلالية في مستوى سطح النص. وقد نبه فان دايك إلى اختلاف مفهومه للتماسك عن مفهوم هاليدي، ورقية حسن، إذ يقصر هذا المفهوم على الناحية الدلالية، بل إنه يحدده أكثر من حيث طريقة تناوله، فيقول: إنه «مجموعة الشروط التي تحدد العلاقات أزواجًا، أي ضروب التعلق والتبعية بين الأحداث كما تعبّر عنها الجمل المؤلفة وما تركّب منها، ولها

صلة بعالم ممكن، وبموضوع تحاور ممكن،[17]، ولذلك فإنه يصف التماسك عند هاليدي ورقية حسن بأنه يركّزُ على البنى السطحية للنص فقط[18].

وعلى أية حال، فإن العلاقة بين التماسك الدلالي والتماسك الشكلي هي علاقة متداخلة ومتواشجة في كثير من الأحيان، مما قد يؤدي إلى عدم الفصل بينهما، وربما إلى الخلط بينهما عند بعض الدارسين[19].

وهناك من الباحثين من يشير إلى علاقة مفهوم التماسك بثنائية المقدرة والأداء عند تشومسكي، وأنه قد يكون بعيداً عن مفهوم الأداء، ولكن التماسك عنده يشكل جزءًا من معرفة المتحدثين أو المستمعين بلغتهم، وأنه باختصار لو أن هناك عنصرًا أساسيًا عند الحديث عن المقدرة اللغوية فيما يتعلق بالمحتوى، فإن أكثر النقاش سيدور حول التماسك[20].

ولكن بعضًا من البحوث في اللغة الإنجليزية تكتفي بمتابعة هاليدي ورقية حسن (1976م) في تعريف التماسك من خلال أدواته التي ذكراها، بحيث تُجعَل أنواعًا للتماسك، وعدد تلك الأدوات خمس، وهي: الإحالة أو الصلة التركيبية، والإبدال، والحذف، والربط، والتماسك المعجمي، ولكن هذه الأنواع أصبحت في هاليدي طبعة (1985م) مهذَّبةً أكثر بجعلها في أربعة أنواع، حيث ضَمَّ الإبدال والحذف في صنف واحد[21].

ولأن النص قد يكون نصًا شفاهيًا أو نصًا كتابيًا، فلامناص من مناقشة التماسك في ضوء الشفاهية والكتابية، وستكون هذه الوقفة منصبة على ذلك حيث تظهر أهمية التماسك وفروقاته في النص بحسب طريقة نقل ذلك النص.

التماسك ما بين الشفاهية والكتابية:

إذا كان الكلام المكتوب متميزًا عن الكلام الشفاهي ، فإن أول مظاهر ذلك التميز من ناحية التماسك هو الكيفية التي تنقل بها الرسالة اللغوية، أي عملية

المشافهة من جهة، وطريقة تدوينها كتابة بعد ذلك، فمن حيث طريقة الكتابة فإن الوسائل الطباعية الورقية والإليكترونية قد تطورت كثيرًا؛ فأصبح الخط أكثر وضوحاً وصارت هناك مواضعات معينة لطريقة كتابة العناوين والفقرات، والترقيم، وحجم الخط، وسمك الورق، وأساليب التغليف، وتقسيم الفصول والأبواب والموضوعات، وقد أصبح لكل ذلك معايير عالمية ينبغي المحافظة عليها. والملحوظ على الأقل في الكتاب السعودي – كعينة من الكتاب العربي – أن المحافظة على تلك المعايير ليست على الوجه الذي ينبغي[22]، وهذا قد يؤثر أحياناً في تماسك النص المكتوب ، ويسهم في إغفال بعض المعلومات المهمة المتعلقة به، إضافة إلى بعض الخلل في طريقة ترتيب عناوينه، وفقراته، وأبوابه، وفهرسته، وقد تعود بعض تلك الأسباب إلى دور النشر، أو تعود في جزء منها إلى الثقافة الكتابية التي يمتلكها المؤلف. هذا وقد يكون اختلاف طريقة الطباعة مقصوداً لذاته في بعض الأعمال الأدبية الشعرية أو الروائية، وقد انطلقت دراسات في هذا المجال حول ما يُسمّى بـ (الفضاء النصي)، وكان من رواد دراسة هذا الفضاء الفرنسي ميشيل بوتور، الذي لم يقصر هذا المفهوم على الأعمال الأدبية فحسب، بل هو يشمل به أي كتاب كان، إذ يعني بالفضاء النصي «الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفًا طباعية – على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها»[23].

أما المسألة الأهم في التماسك الدلالي والتداولي في إشكال (الشفاهي والمكتوب)، فتتمثل في أن المعنى الدلالي يتأثر تأثرًا كبيرًا بالحضور الوجودي للمتحدث، بخلاف ما عليه الأمر في المكتوب، فـ «يجب التفرقة بين البؤرة النحوية – كما هي في المكتوب – والبؤرة الخطابية، فإذا كانت البؤرة النحوية تتحدد بموقعها، فالبؤرة الخطابية ليست كذلك»[24]؛ ذلك لأن البؤرة الخطابية، أو (وضع المعلومة)، توجد في المتكلم، ولا توجد في النص أو في الصيغة اللغوية فقط [25].

إن مجرّد وجود المتحدث، له اعتبارٌ كبير، وأثرٌ خطر في التماسك الدلالي، بل إن صدقية المتحدث، وصفاته الاعتبارية (أستاذ، دكتور، مشهور، مغمور، صحفي.. وغير ذلك) لكل ذلك أهمية في نوع التماسك الدلالي، وقيمته، وما ينتج عن النص من فهم ورد، فـ «الجمل في الخطاب، تدل على المتكلم بها من خلال الأدوات الإشارية المتعددة للذات والشخصية... [وهي في الخطاب المنطوق] تقدم سمة البداهة، لأن المتكلم ينتمي إلى سياق القول المتبادل. فهو هناك، بالمعنى الأصيل للموجود – هناك... وبالتالي يتداخل القصد الذاتي للمتكلم ومعنى الخطاب، بحيث يصير فهم ما يعنيه المتكلم وما يعنيه الخطاب أمرًا واحدًا... لكن قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب...»[26]، وهذا الاستقلال الدلالي ليس أمرًا مهمًا للتأويلية فحسب، كما هي عند بول ريكور الذي وإن أبعد مقصدية المتكلم عن النص المكتوب، إلا أنه يستحضر تلك العلاقة في التأويل[27]، وهذا بعد تداولي له علاقة بالتماسك التداولي الذي يربط النص بمنشئه.

والاستقلال الدلالي مهم كذلك في تماسك النص الدلالي، وضرورة توخي الحذر في نقل أي خطاب شفاهي، إلى خطاب أو نص مكتوب.

فإذا ما تم نقل نص شفاهي إلى صورة كتابية، فإن النتيجة في الغالب تؤدي إلى كون الأصل الشفاهي أكثر تماسكاً منه في الصورة المكتوبة التي لا يمكن أن تمثل الصورة الحقيقية للأصل الشفاهي، سواء من حيث التماسك الشكلي أو من حيث التماسك الدلالي المتعلق بوحدة الموضوع، وطريقة الربط بين دلالته، وما يرفده من حضور فيزيائي للمتكلم ومدى صدقيته[28]. وهذان الأخيران عاملان مهمان في تماسك النص الشفاهي لا يتوافران في النص المكتوب. كما النص في أصله الشفاهي وحدة في العرف وفي الإطار المرجعي؛ إذ يتوفر فيه العصر الواحد والمكان الواحد والظروف السياقية الخاصة[29]، مما يوفر دعماً قوياً للتماسك التداولي، لا يمكن أن يتوافر في النص المكتوب، إضافة

إلى خلو النص المنقول إلى صورة كتابية من الإشارة إلى أثر النبر والتنغيم وحركات الجسم وتعبيرات الوجه، مما قد يشكل فقدًا كبيرًا لجزء من المعنى.

وأما التماسك الشكلي على صعيد الروابط، فإن النص الشفاهي يتميز إضافة إلى الروابط العامة بروابط شفاهية لا تقل أهمية عن بقية الروابط؛ إذ إن لها أكبر الأثر في الربط في أثناء الحديث المرتجل.

بقي القول: إن التماسك الكتابي قد يكون من حيث طريقة الاتصال، أو قناة الاتصال أقوى تماسكاً من التماسك الشفاهي؛ وذلك لأن التماسك الشفاهي قد يتعرض لما يسمى بالتشويش في الاتصال، حيث يدخل في الرسالة أشياء إضافية ليست منها[30] تؤدي إلى ضعف تماسك النص الشفاهي، بخلاف النصوص المكتوبة التي من النادر أن يحدث فيها خطأ طباعي، وإن حدث ظل أثره محدودًا لا يمكن مقارنته بالأثر السلبي الكبير الذي يحدثه التشويش في النص الشفاهي.

زيادة على ما سبق، فإن الأداء الشفاهي قد تظهر معه بعض العيوب في النطق؛ فتؤثر في تماسكه، وإن لم يحدث تشويش أو تلويث خارجي[31].

وأخيرًا، فإن الوعي بالتماسك في النص الشفاهي ضروري، ليس في النظر إلى النصوص الشفاهية أو النصوص المنقولة من حالتها الشفاهية إلى حالتها الكتابية بصورة مباشرة، بل حتى في النصوص السردية والمسرحية التي تتموضع فيها مقاطع من الحوار بين شخصيات النص؛ إذ الوضع هنا شفاهي منقول إلى الوضع الكتابي، ولذلك فتداخل التماسكين الشفاهي والكتابي وتأثيرهما في بعضهما ، وحدود ذلك التأثير من الأهمية بمكان.

ولابد من النظر إلى التماسك كذلك في ضوء جنس النص ونوعه؛ فالتماسك في نص نثري سردي أو غير ذلك من النصوص النثرية، يختلف حتمًا

عن التماسك في النص الشعري، والتماسك في النصوص الشعرية الصوفية في التراث العربي في صورتها الغزلية – على سبيل المثال – قد يمثل فارقًا مهمًا عن تلك النصوص الشعرية المتعلقة بالغزل والحب بأشكاله البشرية المختلفة.

ولأجل ذلك فالتماسك مرهون في مفهومه وأهميته في الدراسات النصية والنقدية بالتحديد الدقيق، للمراد به اصطلاحًا، وبآليات ذلك الاصطلاح، الشكلية أو الدلالية وبطريقة انتقال النص، وبجنس النص، أو بنوعه.



الهوامش

1) حمد خطابي : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991م ، ص ص 5-6.

2) روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء ، ترجمة د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م، ص 103.

3) إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد : مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفانج دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية – 1999م، ص 11.

4) باسل حاتم و إيان ميسون: الخطاب والمترجم، ترجمة د. عمر فايز عطاري، جامعة الملك سعود، الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م، ص 332.

5) فان دايك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب – بيروت، 2000م، ص 197.

(6) أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001م، ص 90.

7) انظر المراجع السابقة في الهوامش السابقة من 1-5، وانظر أيضاً ما نقله د. أشرف عبدالبديع من ترجمات متعددة لمصطلح Coherence

– أشرف عبدالبديع عبدالكريم: الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن، دار فرحة، المنيا – القاهرة، 2003م، ص 108.

8) جورج يول: معرفة اللغة: ترجمة أ. د حمود فراج عبدالحافظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2000م، ص ص 145-146.

9) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، الجزء الأول، دار قباء، القاهرة، 1421هـ/ 2000م، ص 96.

10) ج. ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد الزليطني، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1418هـ /1998م ، ص 340، والعجيب امتداد الاختلاف في ترجمة المصطلحين حتى مع تجاور المترجمين وتقاربهم، وهو ما يُرى في ترجمة كل من سعيد بحيري، ومحمود أحمد نحلة، اللذين يترجمان المصطلح الأول بالترابط في حين يترجمان المصطلح الثاني بالتماسك، مع أنهما كانا مع المترجمين السابقين في قسم واحد هو قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة

الملك سعود في الرياض! ويصدق الأمر ذاته على د. محي الدين حميدي الذي يترجم المصطلح الثاني إلى التلاحم، وكان زميلاً لهما في كلية واحدة! إن ذلك ليمثل غياب التنسيق غياباً كلياً.

انظر:

- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية (لونجمان)، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م ص 220.
- حمود أحمد نحلة : علم اللغة النظامي (مدخل إلى النظرية اللغوية عند هاليدي)، بدون معلومات، الطبعة الثانية، 1422هـ/ 2001م، ص 140.
- ألبرت نيوبرت وغريغوري شريّف: الترجمة وعلوم النص، ترجمة د. محيي الدين حميدي، جامعة الملك سعود، الرياض، الطبعة الأولى، 1423هـ/ 2002م، ص 233، وغياب التنسيق في ترجمة المصطلح غياباً كلياً يحتاج، الحال هذه، إلى سلطة تفرض المصطلح الواحد كما يقول د. محمد خير البقاعي، انظر :
- محمد خير البقاعي: محاولات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والعلاقات النصية، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد الأول، العدد الأول، محرم - ربيع الأول ، 1420هـ/أبريل- يونيو 1999م، ص 234.

11) سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري، للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية)، فصول، المجلد العاشر، العدد الأول والثاني، يوليو - أغسطس 1991م ، ص 154.

12) شحدة فارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان، الطبعة الأولى، 2000م، ص 201.

13) جورج يول: معرفة اللغة، ترجمة أ .د محمود فراج عبدالحافظ، مرجع سابق، ص 146.

14) انظر: آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 25-88.

15) فان ديك : النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبدالقادر قنيني، افريقيا الشرق، الدار البيضاء - بيروت، 2000م، ص 137.

16) Hallidy,M. A. K., And R. Hasan. 1976. Cohesion in English , Longman,p4.

17) فان ديك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، مرجع سابق، ص 179، الهامش رقم (1).

18) انظر: تون ا. فان دايك: النص بنى ووظائف (مدخل اولي إلى علم النص)، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004م، ص 148، الهامش رقم (4).

19) انظر :

– البرت نيوبرت وغريغوري شريڤ: الترجمة وعلوم النص، مرجع سابق، ص 140.

– محمد مفتاح : التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م ، ص 40-41، حيث حاول مقاربة مفهوم هاليدي ورقية الحسن للتماسك، وأشار إلى قيام دجين سون شا بتوسيع مفهوم هاليدي ورقية الحسن، حيث خص مفهومهما بجزء من التماسك، اسماه : النحوي المعجمي، وأضاف إليه التماسك الدلالي مشتملاً على البنية الكبرى ومدار الحديث، ثم التماسك السيميائي.

20) Joseph E. Grimes : The Thread Of Discourse, Mouton, The Hague, Paris, Netherlands . 1975 . p 272.

21) Ronald Carter And David Nunan: Introducing Discourse Analysis, Penguin Books, London, 1993, p 21, p 24.

22) انظر: فؤاد حمد رزق فرسوني: الكتاب السعودي المعاصر (دراسة وصفية تحليلية لفواتحه ومتنه وخواتمه)، ص 256.

23) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2000، ص 55.

هذا ويعدُّ محمود محمد شاكر في كتابه (نمط صعب ومخيف) من أوائل الذين اهتموا بمسألة الصورة الطباعية للنص وما تؤديه من دور في تماسك المعنى. وقد أشار إلى هذا السبق لمحمود محمد شاكر في كتابة القصيدة العربية وأشاد به د. سعد مصلوح. انظر:

– سعد عبد العزيز مصلوح : نحو اجرومية للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية)، ضمن كتاب: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية افاق جديدة مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت، الكويت، الطبعة الأولى، 2003م، ص 231.

24) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992، ص 70.

25) انظر: ج. ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ص 224-225.

26) بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2003، ص 61.

27) انظر: نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة السادسة 2001م، ص 46.

28) الصدقية أو المصداقية المقصودة هنا هي تخص ناقل المعلومة، ومدى حرصه على الصدق، وما اشتهر به في هذه الصفة، والأعراض التي قد تبدو عليه في أثناء حديثه كالابتسامة، وكاختلاج العين «وسوى ذلك من تعبيرات الجسم والحركة التي قد يستر بها بعض المتحدثين كذبهم، ويحضر في هذا المقام مقابلة تلفازية مع وزير ما اشتهر بالصدق ، ولكن المحاور أراد إحراجه، فاضطر الوزير إلى الهرب منه بنقل معلومة كاذبة مع ابتسامة عنوانها: إني أكذب!

29) انظر: جميل عبدالمجيد: البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 52.

30) لمعرفة المزيد عن التشويش وأنواعه انظر:

- إدوين إمري وفليب هـ. أولت و وارين ك. آجي: الاتصال الجماهيري، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة 198، القاهرة، 2000م، ص ص 20-21.

31) من ذلك في اللغة العربية الفصيحة المعاصرة أن «الخطاب الرسمي المعاصر سيئات في الأداء عندما يكون أداء شفوياً، منها أن بعض الرسميين يظنون أن الوقوف بين كلمة وأخرى، وبين كلمات ثلاث وما يتبعها، أمر يقتضيه وقار الخطاب، وربما كان هذا وهماً كبيراً يترتب عليه أن بعض العامة يقلدونهم في ذلك، وهذا منافٍ أصلاً لطبيعة الخطاب التي سمتها التواصل والتبليغ».

- سمير شريف استيتية: اللغة وسيكولوجية الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م ، ص 41.

* * *

المغرب
ضفاف
العدد رقم 2
1 أبريل 2002

مفهوم التناص

بين الغربيين والعرب

ميلود لقاح
باحث في الأدب المغاربي

I - مفهوم التناص:

تمهيد:

كل نص هو في الحقيقة إعادة لنص أو نصوص سابقة ذلك أن الناص لا يمكن أن ينتج نصا عن فراغ، إذ لابد له من مرجعية تعده لإنتاج نص أو نصوص. والمرجعية تختلف من ناص إلى آخر لذلك تأتي النصوص مختلفة بدورها. فهي متعددة ومختلفة باختلاف ميولات الكُتّاب ومشاريعهم.

وإن كان مفهوم التناص قد عرف في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا عند مجموعة من الدارسين الغربيين وعرف تطورا، إذ وُظف في تحليل النصوص... فقد عرف التراث النقدي العربي هذه الظاهرة، وإن كانت أقل وضوحا مما هو عليه عند الغربيين فقد وُصفت هذه الظاهرة بأوصاف مثل الاقتباس والسرقات، «فإذا كانت العلاقة في القديم قد سميت بالسرقات والتضمين فإنها في الحديث قد اختلفت في الرؤى والموقف وسميت بالتناص»[1].

1- التناص في النقد العربي القديم:

أشار كثير من النقاد العرب القدامى وكذا بعض الشعراء إلى ظاهرة التناص بطريقة غير مباشرة فامرؤ القيس يقول في بيته الشهير:[2]

عوجا على الطلل المحيل لأننا ××××× نبكي الديار كما بكى ابن حذام

وهو بذلك يقر أنه ليس أول من بكى على الأطلال فما هو إلا تابع أو مكرر لفعل قام به شاعر مغمور قبله هو (ابن حذام). وهذا يدل أيضا على ما هو معروف من تداول الشعراء للمعاني واعتماد اللاحق على السابق. ولعل بيت كعب بن زهير أكثر إيضاحا لما نرمي إليه وهو الذي يقول[3]:

ما أرانا نقول إلا رجيعا   ومعادا من قولنا مكرورا

فهذا الشاعر يعي بحسه أن المعاني التي يتناولها قد تُطرق إليها، وأنه صعب التخلص منها وإقصاؤها من إبداعه لكن ذلك لا يجب أن يحصر في زاوية سلبية.

ولرواية الشعر في العصور السابقة أثر في تلاقي كثير من النصوص وتعالقها. فالفرزدق يصرح قائلا [4]:

وهب القصائد لي النوابغ إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجرول

والفحل علقمة الذي كانت لـه حلل الملوك كلامـه يُنتحل

ولو لم يكن الفرزدق راوية لسلسلة من الشعراء الذين يعددهم في لاميته الطويلة هاته ما كان شاعرا كبيرا. ولاينكر أحد تسرب تلك النصوص إلى شعره.

وقال ابن رشيق (ت456 هـ): «الكلام من الكلام وإن خفيت طرقه وبعدت مناسباته»[5]. فهذا الناقد يشير إلى أن تداخل النصوص قد يكون الكشف عنه بعد جهد وإنما مصدر كل كلام هو كلام قبله.

ولا يجب أن نتصور المبدع مجرد مكرر لما سبق إليه من معان ولكنه يضيف إليها فيجلوها بطريقته الخاصة. يقول ابن طباطبا العلوي (ت 322 ه): «فالشاعر الحاذق (....) يتوقى الاختصار على ذكر المعاني التي يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطيف لها لئلا يكون كالشيء المعاد المملول»[6].

وشيء عادي جدا في عرف الأدب أن يستفيد اللاحق من السابق إذ لا يمكن أن «يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول»[7].

أما حازم القرطاجني (ت 684 ه) فيشير إلى نوع من تعامل الكاتب مع النصوص التي يعمد إلى تضمينها وإدماجها في كتاباته،فهو يقوم « بإيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل»[8].

ولعل ظاهرة التناص تتجلى في التراث النقدي العربي أكثر وضوحا والتقاء بالمعنى الغربي في الجانب البلاغي.فهناك مجموعة من المصطلحات البلاغية التي تشير إليه بطريقة أو بأخرى.وسنقتصر على اثنين منها:

أ ـ **التضمين**: ومعناه عند جمهور البلاغيين «استعارتك الأنصاف والأبيات من غيرك وإدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك»[9]. وقال أسامة بن منقذ(ت 584): «إعلم أن التضمين هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر، مثل قول عنترة العبسي :

إذ يتقون بي الأسنة لم أخم عنها ولكني تضايق مقدمي

ضمنه مسلم بن الوليد فقال:

ولقد سما للخرمي فلم يقل يوم الوغى أني تضايق مقدمي»[10]

هكذا يتضح أن التضمين هو إدماج نص سابق في نص لاحق.

ب- **الاقتباس**: وهذا النوع مرتبط عند علماء البلاغة بالقرآن الكريم ويعرفه الإمام فخر الدين الرازي (ت606 ه) بقوله: «هو أن تدرج كلمة من القرآن ، أو آية منه في الكلام تزيينا لنظامه، وتفخيما لشأنه»[11]، وهو على ضربين :

1- ضرب لا ينقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول الشاعر:

إن كانت العشاق في أشواقهم		جعلوا النسيم إلى الحبيب رسولا

فأنا الذي أتلو لهم يا ليتني		كنت اتخذت مع الرسول سبيلا [12]

إشارة إلى قوله تعالى في سورة الفرقان (آية 27): «ويوم يعض الظالم على يديه يقول يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلا».

2- ضرب نُقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول ابن الرومي:

لئن أخطأتُ في مدحيـــك ما أخطأت في منعي

لقد أنزلت حاجاتي		بواد غير ذي زرع [13]

لقد استحضر الشاعر الآية 37 من سورة إبراهيم: «ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم». فالواد الذي يعنيه الشاعر رجل لا يرجى نفعه، بينما المقصود به في الآية الكريمة أرض لا ماء ولا نبات فيها. وغرض إبراهيم عليه السلام في الآية الكريمة هو الدعاء [14].

والضرب الثاني للاقتباس هو الأقرب لما يروج في النقد الغربي المعاصر من مفهوم التناص ذلك أن المبدع يوظف النص الغائب توظيفا خاصا إذ يخرجه من معناه ويوظفه فيما يريد إبلاغه بطريقة فنية... وبذلك لا يكون مجرد تكرار للمعنى السابق.

والحقيقة أن الخوض في هذا الجانب من التراث النقدي العربي يتطلب بحثا قائما بذاته، ذلك أن الحديث فيه يطول فهو مبثوث في أمهات كتب النقد والبلاغة ونحن في هذا المقام لا يسعنا إلا أن نكتفي بهذه الإشارة البسيطة، وننتقل إلى الحديث عن التناص في النقد الغربي الحديث.

2- مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث:

تعني كلمة التناص «Intertextualité» مجموع العلاقات القائمة بين نص أدبي ونصوص أخرى» [15]. وقبل أن يتبلور معنى التناص كانت هناك أوصاف شتى واصطلاحات أخرى ترمي إليه. فقد راجت كلمات شبيهة كالمعارضة (Pastiche) التي اقترحها تنيانوف ودرسها في بعض أعمال دوستويفسكي ليشير إلى أن تطور الأدب.

والحديث عن التناص يستلزم ذكر الإنجازات النظرية التي قامت بها جماعة (تيل كيل) التي كانت تتألف من مجموعة من المنظرين الذين أغنوا المجال النقدي بأبحاثهم ونظرياتهم وعلى رأسهم فيليب سوليرز Philippe Sollers ودريدا Derrida و بارت Barthes وفوكو Foucault وكريستيفا Kristeva، التي أصدرت سنة 1969 كتابا فيما بعنوان «سيميوطيقا: أبحاث من أجل تحليل دلالي»، وهي تنفي فيه أن يكون التناص علاقات لغوية لها طابع لساني محض فقط بل هو وظيفة إيديولوجية يؤديها كل جانب من جوانب النص

بوصفه علامة (Signe)، وهذه الوظيفة ليست تفسيرا يسقطه الدارس على النص بل هي مظهر من مظاهر كل علامة في النص تقول جوليا كريستيفا: «إن التعامل مع النص كعينة إيديولوجية يتحكم في إبراز الخطوات المنهجية نفسها لكل دراسة سيميائية تقوم بدراسة النص بوصفه تناصا وتقوم في الآن نفسه بإدراجه كفكرة في نص المجتمع والتاريخ»[17].

وقد استفادت كريستيفا من المنهج التحويلي الذي أرسى دعائمه تشومسكي Noem Chomsky، وأضافت إليه مفهوم التناص للوصول إلى ما هو تاريخي واجتماعي.

والنص عند هذه الناقدة ينظر إليه عبر زاويتين :

«1 - علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية.

2 - أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي. ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[18].

وهذا التقاطع / الحوار ضروري لإبراز دلالة النص حسب كريستيفا. وهي ترى أنه ظاهرة مألوفة عبر التاريخ الأدبي. تقول: «فالنصوص تتشكل وفي نفس الوقت من خلال امتصاص وتدمير النصوص الأخرى التي تتداخل أو تنتمي إلى فضاء التناص (...) فالنص الشعري إنما يتم إنتاجه ضمن الحركة المعقدة لعمليتي الإثبات والنفي المتزامنين لنص آخر»[19].

ولقد طبقت كريستيفا نظريتها للتناص على أشعار لوتريامون Lautereamont، وقامت بالبحث عن النصوص التي تلتقي مع تلك الأشعار وقد تحدثت الباحثة عن ثلاث علاقات للنفي فيما بينها:

«1 - النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2 - النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه مع منحه معنى جديدا.

3- النفي الجزئي: ويكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا»[20].

أما رولان بارت R. Barthes فيرى أن «النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة (...) وكل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها فحتى لو أراد التعبير عن ذاته فإنه ينبغي أن يعلم على الأقل، أن الشيء الباطني الذي يدعي ترجمته ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى»[21].

إن بارت يؤكد أن الكاتب إنما يعتمد على إرث سابق وجاهز يفسر ما يقول، أو هو بتعبير كريستيفا السابق امتصاص وتحويل لعدد من النصوص الأخرى.

أما جيرار جُنيت G.Genette فيقترح التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الما وراء نصية، ويرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي :

«1- التناص بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا وينبغي أن يكون محصورا في حدود «حضور فعلي لنص ما في نص آخر.

2- التوازي النصيParatextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان،العنوان الفرعي،...).

3- النصية الواصفة Métatextualité أو علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر، بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة وبتعبير أفضل:هي علاقة نقد.

4- النصية المتفرعة Hypertextualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يُشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة .

5- النصية الجامعة Architextualité وهي علاقة بكما - ضمنية مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية»[22].

ونشير إلى أن هذه الأنواع الخمسة مستخلصة من كتب جيرار جُنيت المشهورة وهي على التوالي: عتبات Seuils،1987 مدخل لجامع النص Introduction à l'architexte 1997 وأطراس Palimpsestes 1998 لهذه المفاهيم من شأنها أن توضح المعنى الدقيق للتناص الذي يعده جيرار جُنيت «علاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر» أو هو «الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر»[23].

3- التناص في النقد العربي الحديث:

اهتم كثير من الدارسين في النقد العربي الحديث بموضوع التناص فأسهبوا فيه القول.وسنحاول في هذا البحث المتواضع أن نشير ولو باقتضاب إلى إسهام الدكتور محمد مفتاح، فهذا الدارس أولى لموضوع التناص اهتماما كبيرا في جل كتبه كـ «دينامية النص» و«تحليل الخطاب الشعري» و«مساءلة النص»،... وهو يرى أن الغربيين لم يعرفوا ظاهرة التناص تعريفا جامعا مانعا. يقول:«ولقد حدده (التناص) باحثون كثيرون مثل (كريستيفا وأرفي ولورانت، وريفاتير...) على أن أي واحد من هؤلاء، لم يضع تعريفا جامعا مانعا...»[24].

وبعد تعليقه على إنجاز الغربيين يقترح محمد مفتاح للتناص تعاريف يوردها كالتالي:

«1- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

2- ممتص لها يجعلها من عندياته وبصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

3- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها»[25].

ويفسر الدكتور محمد مفتاح كل ذلك بقوله: «ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[26] . بعد ذلك يبرز أهمية التناص بالنسبة للشاعر فيقول: «فالتناص إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للانسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»[27].

أما في كتابه «مساءلة النص» فيبدو محمد مفتاح أكثر نقدا للدارسين الذين تناولوا مفهوم التناص، ويشير إلى التحريف وسوء الفهم الذي اعترى إنجازاتهم في هذا المجال. يقول : «إلا أن توظيفه وتشغيله (التناص) قد اعتراهما كثير من التحريف والتحوير وسوء الفهم، فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه فاعتقدوا أنه هو الحديث عن المصادر أو السرقات،وقد يصيّر كثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتضمينات والإشارات... واهية الصلة فيما بينها»[28].

وبعد أن يبين الدكتور وجوب إدراك ظروف نشأة المفهوم وأبعاده الفلسفية والفكرية يأتي ليقترح درجات للتناص ويوردها كالتالي:

1- التطابق: أي تساوي النصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية، وذلك لا يتحقق إلا في النصوص المستنسخة.

2- التفاعل: فكل نص يوجد نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقولة إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

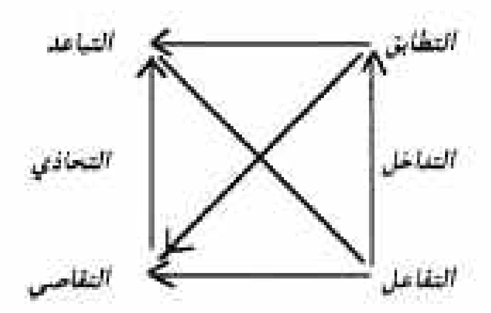
3- التداخل: ويقصد به محمد مفتاح أن نصوصا متعددة دخل وداخل بعضها بعضا وتداخل بعضها في فضاء نص عام، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لم تحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، ولكنها تبقى دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي وإن نسبها إلى نفسه...

4- التحاذي: ويكون ذلك في غياب أي صلة أو علاقة بين النصوص إذ يكون بينها مجرد تحاذ أي مجاورة وموازاة في فضاء، مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته...

5- التباعد: ويكون ذلك بتحول التحاذي إلى تباعد ذلك أنه إذا كان من الممكن تحاذي النص الحديثي والنص القرآني أو النص الكلامي والنص الفلسفي.فالتباعد يتجلى في مجاورة نكتة سخيفة لآية قرآنية كريمة أو حديث نبوي شريف.

6- التقاصي : ويقوم على التقابلات التالية: النصوص الدينية/النصوص السخيفة والفاجرة ؛ النصوص الحكمية/ النصوص الحمقية؛على أن هذا التقاصي يبلغ مداهُ في نقض القرآن الكريم لما ورد في بعض الكتب السماوية.وفي أشعار النقائض وفي بعض التيارات المعاصرة وخصوصا تيارات ما بعد الحداثة التي انبثق ضمنها مفهوم النص.

ولتوضيح ما يقترحه الدارس يضع الشكل التالي :



إن درجات التناص التي يقترحها محمد مفتاح تذكرنا بأنواع التناص التي وضعها جيرار جُنيت، وذلك في طريقة التعامل مع هذه الظاهرة بواسطة التفصيل والتفريع. على أن ما يقترحه محمد مفتاح من هذه الدرجات ـ على أهميته ـ يمكن الاستغناء عن بعضه وتقليصه فقد لا نرى كبير فرق بين ما يصفه بالتفاعل والتداخل.

هوامش:

1- د. عبد الناصر هلال - توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر، مجلة إبداع، ع 19 –1996 ص 27 .

2- امرؤ القيس، الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف، ط 5 ص 114 .

3- كعب بن زهير ، الديوان ،شرحه وضبط نصوصه وقدم له الدكتور عمر فاروق الطباع دار القلم بيروت لبنان ص 113 .

4- الفرزدق، الديوان شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور دار الكتب العلمية بيروت لبنان 493 .

5- ابن رشيق – قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق الشاذلي بويحيى ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس 1972 ، ص 107 .

6- ابن طباطبا العلوي – عيار الشعر – تحقيق د.عبد العزيز بن ناصر المانع. مكتبة الخانجي القاهرة 1985 ص 123.

7- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة –دار نهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة القاهرة مصر ، د.ت ، ج 2، ص 342 .

8- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن خوجة – دار الغرب الإسلامي / بيروت ، لبنان، ط 3 ، 1986 ، ص 39 .

9- إنعام فوال عكاوي ، المعجم المفصل في علوم البلاغة ، مراجعة أحمد شمس الدين – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان ، ط 1 ، 1992 ، ص 375 .

10- أسامة بن منقذ، البديع في البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد آ ، مهنا، دار الكتب العلمية بيروت / لبنان، ط 1 ،1987 ص 350-351 ..

11- فخر الدين الرازي نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق بكري شيخ أمين. دار العلم للملايين. ط 1 1985 ص 288 .

12- أحمد الهاشمي جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع . دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان - ط 12 ب ت / ص 415 .

13- نفسه ص 416 .

14- ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم. المكتبة العصرية. بيروت/ لبنان ج 2. 1997 ص 495 .

15- Le nouveau Robert (intertextualité/p,1200)

16- تيبانوف. نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية ط / 1 1982 ص79 .

17- Julia Kristiva., Séméiotike, Recherches pour une sémanalise.Ed.du seuil 1969.p 53.

18- جوليا كريستيفا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط 1 / 1991 ،ص 21 .

19- Séméotique , p. 190

20- علم النص ص79 .

21- رولان بارت ، درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي. ط 2 . دار توبقال. البيضاء/ 1986 ، ص 85 .

22- المختار حسني: نظرية التناص. علامات ، ج 34 مج 9 ، 1999 ، ص 252-253 .

23- نفسه ص 253 .

24- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي - ط 2 - البيضاء 1986 . ص 120-121.

25- نفسه : ص 121

26- نفسه : ص 121

27- نفسه : ص 124 .

28- محمد مفتاح - مساءلة مفهوم النص- منشورات كلية الآداب بوجدة - رقم 18، 1997، ص33-35

المغرب
ضفاف
العدد رقم 2
1 أبريل 2002

مفهوم التناص

بين الغربيين والعرب

ميلود لقاح

باحث في الأدب المغاربي

I - مفهوم التناص:

تمهيد:

كل نص هو في الحقيقة إعادة لنص أو نصوص سابقة ذلك أن الناص لا يمكن أن ينتج نصا عن فراغ، إذ لابد له من مرجعية تعده لإنتاج نص أو نصوص. والمرجعية تختلف من ناص إلى آخر لذلك تأتي النصوص مختلفة بدورها. فهي متعددة ومختلفة باختلاف ميولات الكُتّاب ومشاريعهم.

وإن كان مفهوم التناص قد عرف في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا عند مجموعة من الدارسين الغربيين وعرف تطورا، إذ وُظف في تحليل النصوص... فقد عرف التراث النقدي العربي هذه الظاهرة، وإن كانت أقل وضوحا مما هو عليه عند الغربيين فقد وُصفت هذه الظاهرة بأوصاف مثل الاقتباس والسرقات، «فإذا كانت العلاقة في القديم قد سميت بالسرقات والتضمين فإنها في الحديث قد اختلفت في الرؤى والموقف وسميت بالتناص»[1].

1- التناص في النقد العربي القديم:

أشار كثير من النقاد العرب القدامى وكذا بعض الشعراء إلى ظاهرة التناص بطريقة غير مباشرة فامرؤ القيس يقول في بيته الشهير:[2]

عوجا على الطلل المحيل لأننا xxxxx نبكي الديار كما بكى ابن حذام

وهو بذلك يقر أنه ليس أول من بكى على الأطلال فما هو إلا تابع أو مكرر لفعل قام به شاعر مغمور قبله هو (ابن حذام). وهذا يدل أيضا على ما هو معروف من تداول الشعراء للمعاني واعتماد اللاحق على السابق. ولعل بيت كعب بن زهير أكثر إيضاحا لما نرمي إليه وهو الذي يقول[3]:

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا

فهذا الشاعر يعي بحسه أن المعاني التي يتناولها قد تُطرق إليها، وأنه صعب التخلص منها وإقصاؤها من إبداعه لكن ذلك لا يجب أن يحصر في زاوية سلبية.

ولرواية الشعر في العصور السابقة أثر في تلاقي كثير من النصوص وتعالقها. فالفرزدق يصرح قائلا [4]:

وهب القصائد لي النوابغ إذ مضوا		وأبو يزيد وذو القروح وجرول

والفحل علقمة الذي كانت لـه		حلل الملوك كلامـه يُنتحل

ولو لم يكن الفرزدق راوية لسلسلة من الشعراء الذين يعددهم في لاميته الطويلة هاته ما كان شاعرا كبيرا. ولاينكر أحد تسرب تلك النصوص إلى شعره.

وقال ابن رشيق (ت456 هـ): «الكلام من الكلام وإن خفيت طرقه وبعدت مناسباته»[5]. فهذا الناقد يشير إلى أن تداخل النصوص قد يكون الكشف عنه بعد جهد وإنما مصدر كل كلام هو كلام قبله.

ولا يجب أن نتصور المبدع مجرد مكرر لما سبق إليه من معان ولكنه يضيف إليها فيجلوها بطريقته الخاصة. يقول ابن طباطبا العلوي (ت 322 ه): «فالشاعر الحاذق (....) يتوقى الاختصار على ذكر المعاني التي يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطيف لها لئلا يكون كالشيء المعاد المملول»[6].

وشيء عادي جدا في عرف الأدب أن يستفيد اللاحق من السابق إذ لا يمكن أن «يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول»[7].

أما حازم القرطاجني (ت 684 ه) فيشير إلى نوع من تعامل الكاتب مع النصوص التي يعمد إلى تضمينها وإدماجها في كتاباته،فهو يقوم « بإيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يلمح الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل»[8].

ولعل ظاهرة التناص تتجلى في التراث النقدي العربي أكثر وضوحا والتقاء بالمعنى الغربي في الجانب البلاغي.فهناك مجموعة من المصطلحات البلاغية التي تشير إليه بطريقة أو بأخرى.وسنقتصر على اثنين منها:

أ ـ **التضمين**: ومعناه عند جمهور البلاغيين «استعارتك الأنصاف والأبيات من غيرك وإدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك»[9]. وقال أسامة بن منقذ(ت 584): «إعلم أن التضمين هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر، مثل قول عنترة العبسي :

إذ يتقون بي الأسنة لم أخم		عنها ولكني تضايق مقدمي

ضمنه مسلم بن الوليد فقال:

ولقد سما للخرمي فلم يقل		يوم الوغى أني تضايق مقدمي»[10]

هكذا يتضح أن التضمين هو إدماج نص سابق في نص لاحق.

ب ـ **الاقتباس**: وهذا النوع مرتبط عند علماء البلاغة بالقرآن الكريم ويعرفه الإمام فخر الدين الرازي (ت606 ه) بقوله: «هو أن تدرج كلمة من القرآن ، أو آية منه في الكلام تزيينا لنظامه، وتفخيما لشأنه»[11]، وهو على ضربين :

1- ضرب لا ينقل فيـــه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول الشاعر:

إن كانت العشاق في أشواقهم	جعلوا النسيم إلى الحبيب رسولا

فأنا الذي أتلو لهم يا ليتنـــي	كنت اتخذت مع الرسول سبيـــلا [12]

إشارة إلى قوله تعالى في سورة الفرقان (آية 27): «ويوم يعض الظالم على يديه يقول يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلا».

2- ضرب نُقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول ابن الرومي:

لئن أخطأتُ في مدحيـــــــك ما أخطأت في منعي

لقد أنزلت حاجاتـي	بواد غيـر ذي زرع [13]

لقد استحضر الشاعر الآية 37 من سورة إبراهيم: «ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم». فالواد الذي يعنيه الشاعر رجل لا يرجى نفعه، بينما المقصود به في الآية الكريمة أرض لا ماء ولا نبات فيها. وغرض إبراهيم عليه السلام في الآية الكريمة هو الدعاء [14].

والضرب الثاني للاقتباس هو الأقرب لما يروج في النقد الغربي المعاصر من مفهوم التناص ذلك أن المبدع يوظف النص الغائب توظيفا خاصا إذ يخرجه من معناه ويوظفه فيما يريد إبلاغه بطريقة فنية... وبذلك لا يكون مجرد تكرار للمعنى السابق.

والحقيقة أن الخوض في هذا الجانب من التراث النقدي العربي يتطلب بحثا قائما بذاته، ذلك أن الحديث فيه يطول فهو مبثوث في أمهات كتب النقد والبلاغة ونحن في هذا المقام لا يسعنا إلا أن نكتفي بهذه الإشارة البسيطة، وننتقل إلى الحديث عن التناص في النقد الغربي الحديث.

2- مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث:

تعني كلمة التناص «Intertextualité» «مجموع العلاقات القائمة بين نص أدبي ونصوص أخرى» [15]. وقبل أن يتبلور معنى التناص كانت هناك أوصاف شتى واصطلاحات أخرى ترمي إليه. فقد راجت كلمات شبيهة كالمعارضة (Pastiche) التي اقترحها تينانوف ودرسها في بعض أعمال دوستويفسكي ليشير إلى أن تطور الأدب.

والحديث عن التناص يستلزم ذكر الإنجازات النظرية التي قامت بها جماعة (تيل كيل) التي كانت تتألف من مجموعة من المنظرين الذين أغنوا المجال النقدي بأبحاثهم ونظرياتهم وعلى رأسهم فيليب سولير Philippe Sollers ودريدا Derrida و بارت Barthes وفوكو Foucault وكريستيفا Kristeva، التي أصـــدرت سنة 1969 كتابا فيما بعنوان «سيميوطيقا: أبحاث من أجل تحليل دلالي»، وهي تنفي فيه أن يكون التناص علاقات لغوية لها طابع لساني محض فقط بل هو وظيفة إيديولوجية يؤديها كل جانب من جوانب النص

بوصفه علامة (Signe)، وهذه الوظيفة ليست تفسيرا يسقطه الدارس على النص بل هي مظهر من مظاهر كل علامة في النص تقول جوليا كريستيفا: «إن التعامل مع النص كعينة إيديولوجية يتحكم في إبراز الخطوات المنهجية نفسها لكل دراسة سيميائية تقوم بدراسة النص بوصفه تناصا وتقوم في الآن نفسه بإدراجه كفكرة في نص المجتمع والتاريخ»[17].

وقد استفادت كريستيفا من المنهج التحويلي الذي أرسى دعائمه تشومسكي Noem Chomsky، وأضافت إليه مفهوم التناص للوصول إلى ما هو تاريخي واجتماعي.

والنص عند هذه الناقدة ينظر إليه عبر زاويتين:

«1 – علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية.

2 – أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي. ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[18].

وهذا التقاطع / الحوار ضروري لإبراز دلالة النص حسب كريستيفا. وهي ترى أنه ظاهرة مألوفة عبر التاريخ الأدبي. تقول: «فالنصوص تتشكل وفي نفس الوقت من خلال امتصاص وتدمير النصوص الأخرى التي تتداخل أو تنتمي إلى فضاء التناص (...) فالنص الشعري إنما يتم إنتاجه ضمن الحركة المعقدة لعمليتي الإثبات والنفي المتزامنتين لنص آخر»[19].

ولقد طبقت كريستيفا نظريتها للتناص على أشعار لوتريامون Lautereamont، وقامت بالبحث عن النصوص التي تلتقي مع تلك الأشعار وقد تحدثت الباحثة عن ثلاث علاقات للنفي فيما بينها:

«1 – النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2 – النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه مع منحه معنى جديدا.

3– النفي الجزئي: ويكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا»[20].

أما رولان بارت R. Barthes فيرى أن «النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة (...) وكل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها فحتى لو أراد التعبير عن ذاته فإنه ينبغي أن يعلم على الأقل، أن الشيء الباطني الذي يدعي ترجمته ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى»[21].

إن بارت يؤكد أن الكاتب إنما يعتمد على إرث سابق وجاهز يفسر ما يقول، أو هو بتعبير كريستيفا السابق امتصاص وتحويل لعدد من النصوص الأخرى.

أما جيرار جُنيت G.Genette فيقترح التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الما وراء نصية، ويرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي :

«1- التناص بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا وينبغي أن يكون محصورا في حدود «حضور فعلي لنص ما في نص آخر.

2- التوازي النصيParatextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر(العنوان،العنوان الفرعي،...).

3- النصية الواصفة Métatextualité أو علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر؛ بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة وبتعبير أفضل:هي علاقة نقد.

4 - النصية المتفرعة Hypertextualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يُشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة .

5- النصية الجامعة Architextualité وهي علاقة بكما - ضمنية مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية»[22].

ونشير إلى أن هذه الأنواع الخمسة مستخلصة من كتب جيرار جُنيت المشهورة وهي على التوالي: عتبات Seuils،1987 مدخل لجامع النص Introduction à l'architexte 1997 وأطراس Palimpsestes 1998 لهذه المفاهيم من شأنها أن توضح المعنى الدقيق للتناص الذي يعده جيرار جُنيت «علاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر» أو هو «الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر»[23].

3- التناص في النقد العربي الحديث:

اهتم كثير من الدارسين في النقد العربي الحديث بموضوع التناص فأسهبوا فيه القول.وسنحاول في هذا البحث المتواضع أن نشير ولو باقتضاب إلى إسهام الدكتور محمد مفتاح، فهذا الدارس أولى لموضوع التناص اهتماما كبيرا في جل كتبه كـ «دينامية النص» و«تحليل الخطاب الشعري» و«مساءلة النص»... وهو يرى أن الغربيين لم يعرفوا ظاهرة التناص تعريفا جامعا مانعا. يقول:«ولقد حدده (التناص) باحثون كثيرون مثل (كريستيفا وأرفي ولورانت، وريفاتير...) على أن أي واحد من هؤلاء، لم يضع تعريفا جامعا مانعا...»[24].

وبعد تعليقه على إنجاز الغربيين يقترح محمد مفتاح للتناص تعاريف يوردها كالتالي:

«1- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

2- ممتص لها يجعلها من عندياته ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

3- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها»[25].

ويفسر الدكتور محمد مفتاح كل ذلك بقوله: «ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[26] . بعد ذلك يبرز أهمية التناص بالنسبة للشاعر فيقول: «فالتناص إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للانسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»[27].

أما في كتابه «مسا ئلة النص» فيبدو محمد مفتاح أكثر نقدا للدارسين الذين تناولوا مفهوم التناص، ويشير إلى التحريف وسوء الفهم الذي اعترى إنجازاتهم في هذا المجال. يقول : «إلا أن توظيفه وتشغيله (التناص) قد اعتراهما كثير من التحريف والتحوير وسوء الفهم، فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه فاعتقدوا أنه هو الحديث عن المصادر أو السرقات،وقد يصيّر كثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتضمينات والإشارات... واهية الصلة فيما بينها»[28].

وبعد أن يبين الدكتور وجوب إدراك ظروف نشأة المفهوم وأبعاده الفلسفية والفكرية يأتي ليقترح درجات للتناص ويوردها كالتالي:

1- التطابق: أي تساوي النصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية، وذلك لا يتحقق إلا في النصوص المستنسخة.

2- التفاعل: فكل نص يوجد نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقولة إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

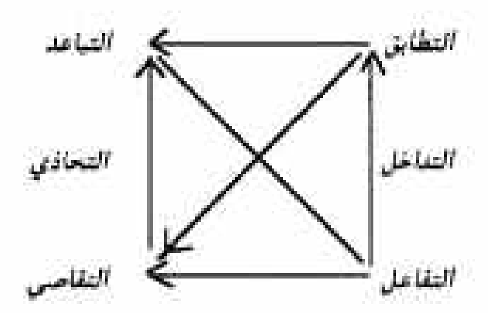
3- التداخل: ويقصد به محمد مفتاح أن نصوصا متعددة دخل وداخل بعضها بعضا وتداخل بعضها في فضاء نص عام، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لم تحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، ولكنها تبقى دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي وإن نسبها إلى نفسه...

4- التحاذي: ويكون ذلك في غياب أي صلة أو علاقة بين النصوص إذ يكون بينها مجرد تحاذ أي مجاورة وموازاة في فضاء، مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته...

5- التباعد: ويكون ذلك بتحول التحاذي إلى تباعد ذلك أنه إذا كان من الممكن تحاذي النص الحديثي والنص القرآني أو النص الكلامي والنص الفلسفي.فالتباعد يتجلى في مجاورة نكتة سخيفة لآية قرآنية كريمة أو حديث نبوي شريف.

6- التقاصي : ويقوم على التقابلات التالية: النصوص الدينية/النصوص السخيفة والفاجرة ؛ النصوص الحكمية/ النصوص الحمقية؛على أن هذا التقاصي يبلغ مداهُ في نقض القرآن الكريم لما ورد في بعض الكتب السماوية.وفي أشعار النقائض وفي بعض التيارات المعاصرة وخصوصا تيارات ما بعد الحداثة التي انبثق ضمنها مفهوم النص.

ولترضيح ما يقترحه الدارس يضع الشكل التالي :



إن درجات التناص التي يقترحها محمد مفتاح تذكرنا بأنواع التناص التي وضعها جيرار جُنيت، وذلك في طريقة التعامل مع هذه الظاهرة بواسطة التفصيل والتفريع. على أن ما يقترحه محمد مفتاح من هذه الدرجات ـ على أهميته ـ يمكن الاستغناء عن بعضه وتقليصه فقد لا نرى كبير فرق بين ما يصفه بالتفاعل والتداخل.

هوامش:

1- د. عبد الناصر هلال - توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر، مجلة إبداع، ع 19 -1996 ص 27 .
2- امرؤ القيس. الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف، ط 5 ص 114 .
3- كعب بن زهير ، الديوان .شرحه وضبط نصوصه وقدم له الدكتور عمر فاروق الطباع دار القلم بيروت لبنان ص 113 .
4- الفرزدق. الديوان شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور دار الكتب العلمية بيروت لبنان 493 .
5- ابن رشيق - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق الشاذلي بويحيى ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس 1972 ، ص 107 .
6- ابن طباطبا العلوي - عيار الشعر - تحقيق د.عبد العزيز بن ناصر المانع. مكتبة الخانجي القاهرة 1985 ص 123.
7- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة -دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة القاهرة مصر ـ د.ت ـ ج 2، ص 342 .
8- حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن خوجة - دار الغرب الإسلامي / بيروت ـ لبنان. ط 3 ـ 1986 ـ ص 39 .
9- إنعام فوال عكاوي ـ المعجم المفصل في علوم البلاغة ـ مراجعة أحمد شمس الدين - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان . ط 1 ـ 1992 ـ ص 375 .
10- أسامة بن منقذ. البديع في البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد آ . مهنا. دار الكتب العلمية بيروت / لبنان، ط 1 ،1987 ص 350-351 ..

11- فخر الدين الرازي نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط 1 1985 ص 288 .

12- أحمد الهاشمي جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع . دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان - ط 12 ب ت / ص 415 .

13- نفسه ص 416 .

14- ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم، المكتبة العصرية، بيروت/ لبنان ج 2، 1997 ص 495 .

15- Le nouveau Robert (intertextualité/p,1200)

16- تيپانوف، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية ط / 1 1982 ص79 .

17- Julia Kristiva., Séméiotike, Recherches pour une sémanalise,Ed.du seuil 1969,p 53.

18- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط 1 / 1991 ،ص 21 .

19- Séméiotique , p, 190

20- علم النص ص79 .

21- رولان بارث ، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط 2 ، دار توبقال، البيضاء/ 1986 ـ ص 85 .

22- المختار حسني: نظرية التناص، علامات ، ج 34 مج 9 ـ 1999 ـ ص 252-253 .

23- نفسه ص 253 .

24- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي -ط 2 - البيضاء 1986 ، ص 120-121

25- نفسه : ص 121

26- نفسه : ص 121

27- نفسه : ص 124 .

28- محمد مفتاح - مساءلة مفهوم النص- منشورات كلية الآداب بوجدة - رقم 18، 1997، ص33-35

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 54
1 ديسمبر 2004

مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا



محمد وهابي

تتميز الدارسة البلغارية **جوليا كرستيفا** Julia Kristeva - بإجماع أغلب النقاد - بكونهــا أول من توصل إلي تحــديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التــداخل والتــفــاعل بين نص وغـــيــــره من النصـــوص، وذلك من وضع وتأصـــيــل مـــصطلح «**التناص**» L'intertextualié.

لقد بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه الدراسة منذ سنة 1966 وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت لها في مجلتي: «**طيل كيل**» ,Tel-Quel و«**كريتيك**» ,Critique والتي أعادت نشرها في كتابيها: «**سيميوتيك**» ,sèméotiké (1969) و«**نص الرواية**» (1970) Le texte du roman، وفي مـــقــدمـــة كـــتـــاب «**دوستويفسكي**» لباختين. وقد استمر حديثها عن هذا المصطلح، وعن أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها: «**ثورة اللغة الشعرية**» La révolution du langage poétique (1974) الذي انتــقلت بعــده إلى اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين الذين تناولوا بعدها هذا المصطلح «بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه»[1].

إن توصل **كرستيفا** إلي ابتكار صياغة مناسبة، ووصف دقيق، لمختلف التفاعلات النصية، من خلال وضع وتحديد مفهوم «**التناص**»، راجع بالأساس، إلي عاملين أساسيين:

1 - التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في نسيج النص ومادته. ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال

دوسوسير، ثم **الدراسات البنيوية**، وأخيراً **ميخائيل باختين** الذي تعترف **كرستيفا**، بصراحة، وفي أكثر من مناسبة، باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، ولعل الدليل واضح من خلال تردد بعض مصطلحات هذا الدراس في أبحاث **كرستيفا** مثل: «**الإيديولوجيم**» L'idéologèm، و«**الحوارية**» Le dialogisme، و«**التعددية الصوتية**» La polyphonie، و«**الخطاب الكرنفالي**» Le discours carnavalesque.

2 - النضج المعرفي **لكرستيفا**؛ وذلك من خلال تلاقح عدة علوم استفادت منها الدراسة في تحديد مفهوم التناص، ويتعلق الأمر باللسانيات، والمنطق، وآخر التطورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس.

لقد انبثقت نظرية **التناص، عند كرستيفا**، من عمق البحث في نظرية النص، ويصادف ذلك، على المستوى الزمني، مرحلة «**ما بعد البنيوية**»؛ وهي المرحلة التي تسمى، في المسيرة النقدية لهذه الدراسة، بـ«**السيميائيات التحليلية**» La sémanalyse.

تنطلق **كرستيفا**، بالأساس، في هذه المرحلة من رفض فكرة «**النص المغلق**» Le texte clos التي روج لها الشكلانيون الجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخري؛ وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة **للتناص**، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى تشرحه وتوضحه.

نقف في مؤلفات هذه الدراسة على أول تعريف **للنص - كتناص** - من خلال كتابها «**سيميوتيك**» Sèméiotiké الذي تقدم فيه التعريف التالي: «نعرف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط

الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. وبهذا فالنص إنتاجية، مما يعني: 1 - أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع (هدامة - بناءة)، مما يجعله قابلاً لأن يتناول عبر مقولات منطقية أكثر من تناوله عبر مقولات لسانية صرفة؛ 2 - إنه تحويل لنصوص أخرى، أي تناص: ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتحايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى»[2]، وتتحدث عنه في مكان آخر بقولها «كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[3].

من خلال هذين التعريفين، تؤكد **كرستيفا** أن النص (أي نص) هو **مجال تناصي**؛ أي بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه. وبهذا التصور، فهي تجهز بقوة على الاعتقاد الشكلاني الذي يراه بناءً لغوياً مغلقاً، مكتفياً بذاته ومستقلاً بدلالته. ولا تقف **كرستيفا** عند هذا الحد، بل يقودها حماسها الكبير، الذي يؤكد على تناصية النص، إلى إنتاج مصطلحات أخرى تستعين بها في توضيح وشرح هذا المصطلح المركزي، وهي كلها مصطلحات موجهة، بالأساس، نحو خلخلة الانغلاق البنيوي، وبالأخص نحو خلخلة مفهوم «**السنكرونية**» (التزامنية) La synchronie الذي تبناه الشكلانيون في تحليلهم وتعاملهم مع النص. وهذه المصطلحات هي: «**الممارسة الدالة**» La pratique signifiante، «**الإنتاجية**» La productivité «**التدلال**» La signifiance، «**النص المولد**» Le géno-texte.

إن جدية **كرستيفا** في تناولها مفهوم «**التناص**»، جعلتها لا تكتفي بتقديمه كمفهوم جاهز، وإنما حاولت، منذ هذا الكتاب الأول (Sèméiotiké) أن تدرس تجلياته في عملين أدبيين من جنسين مختلفين

هما: «**أشعار**» **لوتريامون** Lautréamont، ورواية من القرون الوسطى تحمل عنوان «**جيهان دو سانتري**» Jehan de saintré (1956) لـ «**أنطوان دو لاسال**» Antoine de La Sale.

فبالنسبة لأشعار **لوتريامون**، توصلت **كرستيفا** إلى اكتشاف نوع من الترابط والتعالق الذي يقرب بين بعض مقاطعها، وبعض الصيغ الأصلية لنصوص مؤلفين سابقين، مثل «**باسكال**» Pascal، و«**لاروشفوكو**» La Rochefoucauld. وقد أطلق على هذا الترابط مصطلح «**التصحيفية**» Le paragrammatisme، وهو، كما تحدده، «امتصاص لعدد من النصوص (من المعاني) داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من ناحية أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين»[4]. ولهذه التصحيفية، في أشعار **لوتريامون**، ثلاثة أنماط هي:

أ - **النفي الكلي** Négation totale، وفيه «يكون المقطع الدخيل منفياً تماماً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً»[5].

ب - **النفي المتوازي** Négation symétrique، وفيه «يبقى المعنى المنطقي العام للمقطعين كما هو، ولكن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً»[6].

ج - **النفي الجزئي** Négation partielle، وفيه «يكون جزء واحد من النص المرجعي منفياً»[7].

أما بالنسبة لرواية **أنطوان دو لاسال**، فقد اكتشفت **كرستيفا** أنها مجال لاستقطاب عدد كبير من النصوص (شفوية أو مكتوبة)، سواء عن طريق **الاستشهاد**، أو عن طريق **الانتحال**؛ فالثقافة الشفوية تتخلل عالم الرواية من خلال مجموعة من الملفوظات والشعارات التقريظية التي شاعت في فرنسا ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مثل «ملفوظ

البائع الذي يشيد ببضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال»[8]. وبالإضافة إلى الأوصاف والشعارات التقريظية، تتخلل الرواية مجموعة من الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية، «فأنطوان دو لاسال يستشهد بطوليس دوميلزي Tules de Milesie، وسقراط Socrate، وتريميديس Trimides، وبيتاكوس دوميسلين Pitacus de Misselene، وسان أوغسطين Saint Auguistin، وأبيقور Epicure، وسان برنار Saint Bernard، وسان بول Saint Paul، وابن سينا Avicenne،... إلخ»[9]. وبخصوص النص المكتوب ترى **كرستيفا** أن «اللغة اللاتينية، والكتب الأخرى (المقروءة) تخترق نص الرواية منسوخة بشكل مباشر (استشهادات)، أو على شكل آثار معلقة بالذاكرة (ذكريات). إنها تنقل كما هي من فضائها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكتب، فإما توضع بين مزدوجتين، وإما تنتحل»[10].

والجدير بالذكر، في هذا الكتاب (Sèmèiotikè) أن **كرستيفا** تبدي وفاءً عظيماً لمن سبقوها وساعدوها، بإرثهم النظري، على استيحاء مصطلح «**التناص**»، وفي هذا السياق تشير إلى **دو سوسير** De Saussure بقولها: «إن مسألة تقاطع (وتشظي) عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف فردناند دو سوسير في تصحيفاته. وقد استطعنا انطلاقاً من مفهوم التصحيف، الذي استعمله سوسير، بناء خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفة»[11] وبالإضافة إلي **دو سوسير**، يبدو، في الكتاب، إشعاع قوي **لميخائيل باختين** M. Bakhtine، بحيث لا تكف **كرستيفا**، في أكثر من سياق، وأكثر من مناسبة عن ترديد مصطلحاته وتشغيلها أثناء الدراسة والتحليل. ولا شك أن تتبع صفحات الكتاب يوقفنا كثيراً على هذه المصطلحات التي ترددت عند **باختين** في كتابه: «**شعرية دوستويفسكي**» و«**الخطاب الروائي**»، وذلك من قبيل: «**الخطاب الكرنفالي**»[12] Le

Le roman [13]« **الرواية المتعـددة الأصوات** » discours carnavalesque polyphonique، « **الحوارية** »[14] L'idéologème ويمكن أن نشير كذلك إلى مصطلح «الإيديولوجيم»[15] L'ideologème الذي تبنته **كرستيفا** في مقالها «**النص المغلق**» Le texte clos تحت عنوان: « **الملفوظ كإيديولوجيم** » L'énoncé comme idéologème، وحددت له تعريفاً خاصاً يجعل منه تلك «الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص ,والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[16].

بعد كتاب « **سيميوتيك** » Sèméiotiké، سيتجدد حديث **كرستيفا** عن **التناص** في كتابها الثاني «نص الرواية» Le texte du roman؛ وذلك إما بإعادة التعاريف والمصطلحات نفسها التي وردت في الكتاب السابق، وإما بابتكار مصطلحات وتعابير جديدة تشرح هذا المصطلح المركزي، وتوضح أوجه استعمالاته في النص المدروس.

في هذا الكتاب، نسجل احتفاظ **كرستيفا** بالتعريف نفسه الذي أوردته للنص - كتناص - في الكتاب السابق[17]، كما نسجل، كذلك، عودتها إلي رواية «جيهان دو سانتري» لـ «أنطوان دو لاسال» واتخاذها متناً للدراسة في الكتاب ككل. إلا أن الجديد في هذه العودة، بالمقارنة مع الكتاب السابق، هو تخصيص الدراسة لفصل كامل يحمل عنوان: «**التناص**» L'intertextualité، تحدثت فيه بإسهاب عن مختلف أشكال التفاعل النصي بين الرواية ونصوص خطابات أخري متعددة. ويمكن إجمال هذه النصوص والخطابات لنص أنطوان دو لاسال فيما يلي:

- الخطاب المدرسي الفلسفي اللاهوتي للعصر الوسيط Le discours scolastique[18].

- الكتب التراثية المقروءة من طرف أنطوان دو لاسال[19].

- الخطاب الشفوي للمدينة البرجوازية في القرون الوسطى (الأسواق الشعبية، المعارض، الفولكلور)[20].

- شعر الغزل[21].

- الخطاب الكرنفالي[22].

إن التوسع في دراسة أشكال **التقاطع النصي** في رواية **أنطوان دو لاسال**، جعل **كرستيفا** تستعين، مرة أخرى، بمصطلحات **باختين**. ويمكن إيراد هذه المصطلحات والسياق الذي وردت فيه على الشكل التالي:

- «**التعددية الصوتية**» La polyphonie: «لا يمكن أن نقرأ الرواية في مجالها التحويلي والتناصي إلا كتعددية صوتية (...) فكل رواية هي مسبقاً، وبوضوح تقريباً متعددة الأصوات (متعددة الكتابة)»[23].

- «**الخطاب الكرنفالي**» Le discours carnavalesque: «إن مدلول الخطاب الكرنفالي هو إهانة لمدلول الخطاب الرسمي، أي للقانون»[24]، «إن الرواية التي تضم البنية الكرنفالية تسمى رواية متعددة الأصوات»[25].

- «**الإيديولوجيم**» L'idéologème: «الإيديولوجيم هو هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[26]، «إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تدرك داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يكون فيها النص قابلاً للاختزال) إلى مجموعة (النص)، وكذا باندماج هذا المجموع في النص التاريخي والاجتماعي»[27].

وبالإضافة إلى مصطلحات **باختين** تلجأ **كرستيفا** إلي تجنيد كثافة معجمية تسعى من خلالها إلى شرح وتوضيح مختلف أشكال **التداخل**

والتفاعل بين النص وغيره من النصوص، وتتجلى هذه الكثافة المعجمية في شبكة من الألفاظ والتعابير التي تصب كلها في مدلول التناص. ويمكن تقديم هذه الألفاظ والتعابير مع إثبات بعض الصفحات التي وردت فيها على الشكل التالي:

La permutation	التحوير	(p: 12)
Le croisement	التقاطع، التلاقي	(p: 12)
L'inspiration	الاستيحاء، الاستلهام	(p: 30)
Le dialogue textuel	الحوار النصي	(p: 68)
Emprunter	استعار، اقتبس	(p: 144)
L'empreinte	البصمة، الأثر	(p: 146)
Confrontés	متواجهة، متقابلة	(p: 147)
S'infiltrer	تسرب، تسلل	(p: 147)
La transcription	النقل، النسخ	(p: 147, 148, 152)
La pénétration	التوغل، الاختراق	(p: 147, 154, 156)
S'introduire	دخل، اندس	(p: 148. 152, 156)
La cohabitation	التساكن، التعايش	(p: 150)
Mosaïque de discours	فسيفساء خطابات	(p: 152)
La mutation	التبدل، التحول، التغير	(p: 162)
Les effets	التأثيرات	(p: 173)
Le polyglottisme	التعدد اللغوي	(p: 173)
La polygraphie	تعدد الكتابات	(p: 176)

نصل بعد ذلك الكتابين السابقين **لجوليا كرستيفا** إلى الكتاب الثالث الذي يحمل عنوان «**ثورة اللغة الشعرية**» La révolution du langage poétique، وفيه تقدم الباحثة دراسة مفصلة عن طبيعة اللغة الشعرية عند شاعرين كبيرين من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا، ويتعلق الأمر بـ «**لوتريامون**» Lautréamont، و«**مالارميه**» S. Mallarmé. وما يميز هذه اللغة عندهما، بشكل عام، هو ما أحدثته من ثورة وانقلاب على الأحوال الصوتية، والمعجمية والتركيبية والعلاقات المنطقية التي كانت سائدة من قبل. وتصادف هذه الثورة على المستوى التاريخي، ثورة موازنة هي الثورة البرجوازية في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر.

تعود **كرستيفا** في الكتاب الثالث، للانفتاح على مساربها النقدية السابقة، وذلك من خلال توظيف مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي اعتمدتها في الكتابين السابقين، مثل: «**الممارسة الدالة**»[28] La pratique signifiante «**الإنتاجية**»[29] La productivité «**التدلال**»[30] La signifiance، «**النص الظاهر والنص المولد**»[31] Le phéno-texte et le génotexte، «**الإيديولوجيم**»[32] L'idéologème، «**الإنتاج النصي**»[33] La production textuelle، «**الممارسة النصية**»[34] La pratique textulle... وبالإضافة إلي هذه الصيغ المتكررة، تجتهد كرستيفا في ابتكار صيغ جديدة تنتمي، هي الأخرى، إلى الحقل الدلالي نفسه، وذلك من قبيل: «**المسار التدلالي**»[35] Le procès de la signifiance «**المسار الدال**»[36] Le procès signifiant «**المسار الإنتاجي**»[37] Le procès de la production «**السيرورة الدالة**»[38] Le processus signifiant «**السلسلة الدلالية**»[39] La chaine signifiante كما تعود **كرستيفا**، كذلك، للحديث عن **التناص**، حيث تشير، في تحليلها

لأشعار لوتريامون، إلى هذا التفاعل النصي بقولها: "كل نص مقروء يصير نصاً سابقاً لـ «أشعار»: رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي - لا شيء يقصي قبلياً من حقل الشعر ,الكل يدخل فيه بشرط أن يصير موضوع تحول واحتياز»(40).

لم تقدم **كرستيفا**، في هذا الكتاب، إضافة جديدة في تعريفها **للتناص**، إلا أنها نبهت إلى سوء استعماله عند البعض، وذلك من خلال فهمهم له بمعني ضيق ومبتذل يختزل عندهم فيما يسمى بـ « **نقد المصادر**»(41) Critique des sources وهو ما تفضل **كرستيفا** تسميته بـ« **التنقيل**» La transposition وتعرف هذا المصطلح بقولها: «نعني بالتنقيل هذه الإمكانية للتطور الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويرهما، وتشكيل تمفصل نوعي لنسق من العلامات بين ما هو علامي وما هو نظري»(42)، وبهذا يعتبر التنقيل شكلاً من أشكال التناص، وتشير الباحثة إلي دوره في هذه العملية بقولها: «إن التنقيل ضروري لهذه العلاقات السياقية - التناص - التي تتحكم في دلالة النص. يمكننا أن نفهم الآن بشكل جيد دور التنقيل في التناص: إنه بتفعيل النص المولد، ينتج التنقيل في النص الظاهر احتمالاً معمماً»(43).

وإذا كانت **كرستيفا**، في الكتاب الأول، قد درست بعض **مظاهر التناص** في « **أشعار**» **لوتريامون**، من خلال مصطلح « **التصحيفية**» Paragrammatisme الذي استعارته من **دو سوسير** فإنها في هذا الكتاب تعود لهذه الأشعار لتدرس مظاهر التناص فيها من خلال مصطلح آخر هو « **التحويل**» La transformation حيث اكتشفت أن **لوتريامون** يمارس التحويل على نصوص سابقيه من الشعراء، خاصة «باسكال» Pascal و«فوفنارغ» Vauvernargues، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld و«دوكاس» Ducasse، بطريقتين هما: **تحويلات التعارض** Les

وتحـــويلات التـــحـــوير Les transformations d'opposition، transformations de permutation، مع ذكر أشكال كل طريقة والتمثيل لها بنماذج من نصوص الشعراء المذكورين(44).

وتتناول كرستيفا، في موضوع آخر، **مظاهر التناص** عند كل من **لوتريامون ومالارميه،** من خلال مصطلح آخر هو «**التبديل**» La mutation حيث تقول: «حقاً إن النصوص السالفة تلك التي لبودلير Baudelaire لنرفال Nerval أو لرامبو Rimbaud، لنذكر فقط ثلاثة «أعلام» في الأدب الفرنسي أعلنت مسبقاً التبديل الذي أجراه لوتريامون ومالارميه»(45).

هذه هي كتب **كرستيفا** الثلاث التي تحدثت فيها عن «**التناص**»، ومن خلالها يلاحظ أن الدراسة تبدي حرصاً كبيراً على تقديمه في نظرية ناضجة ومكتملة، سواء بتعدد تعريفاته، أو بتعدد صيغ شرحه وتوضيحه، أو بتعدد الألفاظ والتعابير الدالة عليه، والأهم من ذلك هو دراسة تجلياته وأوجه استعماله في النص الأدبي شعره ونثره... كل هذا يبين قناعة **كرستيفا**، بنضج المصطلح وفعاليته في التحليل، وهو ما عبرت عنه في كتاب «**نظرية المجموع**» Théorie d'ensemble، بقولها: «إننا نطلق مصطلح التناص على التداخل النصي الذي يحدث داخل النص الواحد، بالنسبة للذات العارفة، فإن التناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها، يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه»(46).

نستطيع من خلال كل المعطيات السابقة المقدمة حول **التناص - عند كرستيفا** - سواء على مستوي التنظير، أو على مستوي تفعيل هذا المصطلح في الدراسة والتحليل، أن نحدد له مجموعة من السمات والخصائص التي حاولت من خلالها الباحثة توسيع مفهومه، وتقديمه في

نظرية ناضجة ومكتملة. إذاً، بناء على هذه المعطيات، يمكن تحديد السمات والخصائص التالية:

- يرتبط التناص، عند **كرستيفا**، بما يسمي بـ «**الإنتاجية النصية**»، وهذا يدعونا إلي التخلي عن فكرة تصوره بناء مغلقاً، والنظر إليه كمجال إنتاج وتوالد مستمر.

- بناء على المعنى السابق، فالتناص هو مجال تقاطع وتلاقٍ وتداخل وتفاعل واندماج وتحاور مجموعة من النصوص (علي الأقل نصين)، وفي هذا تقول كرستيفا: «إن الكلمة (النص) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقرأ فيها على الأقل كلمة أخري»[47].

- يؤشر المعطى السابق على أن التناص شرط ضروري لكل نص، وبهذا لا يخلو أي نص من استدعاء نصوص أخري سابقة عليه أو متزامنة معه.

- حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه كرستيفا بـ «**الهدم والبناء**»، أو «**النفي والإثبات**» المتزامنين وتحكم السياق في العملية التناصية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي.

- قد تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي أو المركزي من خلال ملفوظات دالة عليها فقط.

- قد تكون مصادر النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس معرفية مختلفة.

- يقوم النص المركزي باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) بطرق مختلفة: **كالاستشهاد**، أو **الانتحال**، أو **الاقتباس**، أو

الامتصاص، أو **التصحيف**، أو **التحوير**، أو **الاستبدال**، أو **التحويل**، أو **التنقيل**.

- يتعدد طرق الاستحضار السابقة، يتبين أن مفهوم التناص مفهوم واسع وشامل، إذ إنه يستوعب مختلف أشكال التفاعل النصي، وبهذا فهو غير قابل للانحسار وللاختزال في شكل الأشكال.

- يتميز التناص في الرواية باستحضار كبير للخطاب الشفوي، وهو ما تشير إليه كرستيفا بقولهما «إن الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة»(48).

- يتميز التناص في الشعر بكونه «ظاهرة معتادة على امتداد التاريخ الأدبي»(49)، لكنه «بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية (...) قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت ذاته عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»(50).

- يتميز التناص عند كريستيفا، بشكل عام، بكونه ظاهرة جمالية في النص، وبهذا فهو ليس مجرد تداخل خطابات، وإنما هو «**فسيفساء خطابات**»، أو «**فسيفساء استشهادات**».

الهوامش

1) صبري حافظ: «التناص وإشارات العمل الأدبي». مجلة: «عيون المقالات» (المغربية)، العدد: 2، 1986. ص: 93.

2) Julia Kristeva: "Sèméiotiké (Recherche pour ume sémanalyse)", coll: Tel Quel, ed: Seuil, 1969. P: 52.

3) Ibid. P: 85.

4) Ibid. P: 194.

5) Ibid. P: 195.

6) Ibid. P: 195.

7) Ibid. P: 196.

8) Ibid. P: 73.

9) Ibid. P: 72.



10) Ibid. P: 74.

11) Ibid. P: 194.

12) انظر تردد المصطلح في الصفحات: 83، 101،99 (مثلاً).

13) انظر تردد المصطلح في الصفحات 91، 100، 101، 107 (مثلاً).

14) هو المصطلح الذي تم استبداله عند كرستيفا بـ «التناص»، انظر تردده في الصفحات: 88، 91، 107 (مثلاً).

15) يعني هذا المطلح عند باختين: «الاتجاه الإيديولوجي»، وقد ورد ذكره في كتابه: «الماركسية وفلسفة اللغة»(مرجع مذكور، ص: 206)، و«المنهج الشكلي في نظرية الأدب» الذي نشره تحت اسم مستعار هو «ميدفيدف» Medvedev، كما يوضح ذلك تودوروف في كتابه: «M. Bakhtine, Le principe dialogique» انظر «علم النص» جوليا كرستيفا. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. الطبعة الأولى، 1991. ص: 21، هامش المترجم).

16) Sèméiotiké.(op. cit). P: 53.

17) Sèméiotiké. P: 52 - Le texte du roman P: 12.

18) Le texte du roman. Moutons publishers,"The Hague. Paris, New York, 1979. De la page: 139 à la page: 146.

19) Ibid. De la page:146 à la page: 148.

20) Ibid. De la page: 152 à la page: 156.

21) Ibid.De la page: 157 à la page: 162.

22) Ibid.De la page: 162 à page: 176.

23) Ibid. P: 176.

24) Ibid. P: 162.

25) Ibid. P: 92.

26) Ibid. P: 12.

27) Ibid. P: 12.

28) انظر، مثلاً ,الصفحات: 19، 63، 134، 170، 201، 340، 493.

29) انظر الصفحة: 160.

30) انظر الصفحات: 22، 25، 28، 35، 95.

31) انظر، مثلاً، الصفحات: 83، 84، 87، 114، 115، 116، 207، 362.

32) انظر الصفحة: 381.

33) انظر الصفحة: 331.

34) انظر الصفحات: 117، 169، 204، 463.

35) تكرر هذا المصطلح عند كرستيفا ما يزيد عن ثلاثين مرة، ما بين الصفحة: 28، والصفحة: 606.

36) انظر الصفحتين: 482، 500 (مثلاً).

37) انظر الصفحة: 515 (مثلاً).

38) انظر الصفحة: 460 (مثلاً).

39) انظر الصفحة: 139.

40) Julia Kristeva: "La révolution du langage poétique". (op. cit). p: 341.

41) Ibid. P: 60.

42) Ibid. P: 60.

43) Ibid. P: 340.

44) Ibid. (voir des exemples de page: 344 à la page: 358).

45) Ibid. P: 617

46) «نظرية المجموع». أخذاً عن أنوار المرتجي: «سيميائية النص الأدبي». (م.س) ص: 55.

47) J. Kristeva: "Sèméiotiké". (op. cit). p: 84.

48) J.Kristeva:" Sèméiotiké". (op. cit). p: 73.

49) Ibid. P: 196.

50) Ibid. P: 196.



السعودية

علامات في النقد

العدد رقم 54

1 ديسمبر 2004

مفهوم التناص



محمد وهابي

تتميز الدارسة البلغارية **جوليا كرستيفا** Julia Kristeva - بإجماع أغلب النقاد - بكونهـا أول من توصل إلي تحـديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التـداخل والتـفـاعل بين نص وغــيــره من النصــوص، وذلك من وضع وتأصــيل مــصطلح «**التناص**» L'intertextualié.

لقد بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه الدراسة منذ سنة 1966 وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت لها في مجلتي: «**طيل كيل**» Tel-Quel, و«**كريتيك**» Critique, والتي أعادت نشرها في كتابيها: «**سيميوتيك**» sèméotiké (1969), و«**نص الرواية**» Le texte du roman (1970)، وفي مــقــدمــة كــتــاب «**دوستويفسكي**» لباختين. وقد استمر حديثها عن هذا المصطلح، وعن أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها: «**ثورة اللغة الشعرية**» La révolution du langage poétique (1974) الذي انتقلت بعده إلى اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين الذين تناولوا بعدها هذا المصطلح «بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه»(1).

إن توصل **كرستيفا** إلي ابتكار صياغة مناسبة، ووصف دقيق، لمختلف التفاعلات النصية، من خلال وضع وتحديد مفهوم «**التناص**»، راجع بالأساس، إلي عاملين أساسيين:

1 - التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في نسيج النص ومادته. ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال

دوسوسير، ثم **الدراسات البنيوية**، وأخيراً **ميخائيل باختين** الذي تعترف **كرستيفا**، بصراحة، وفي أكثر من مناسبة، باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، ولعل الدليل واضح من خلال تردد بعض مصطلحات هذا الدراس في أبحاث **كرستيفا** مثل: «**الإيديولوجيم**» L'idéologèm، و«**الحوارية**» Le dialogisme، و«**التعددية الصوتية**» La polyphonie، و«**الخطاب الكرنفالي**» Le discours carnavalesque.

2 - النضج المعرفي **لكرستيفا**؛ وذلك من خلال تلاقح عدة علوم استفادت منها الدراسة في تحديد مفهوم التناص، ويتعلق الأمر باللسانيات، والمنطق، وآخر التطورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس.

لقد انبثقت نظرية **التناص، عند كرستيفا**، من عمق البحث في نظرية النص، ويصادف ذلك، على المستوى الزمني، مرحلة «**ما بعد البنيوية**»؛ وهي المرحلة التي تسمى، في المسيرة النقدية لهذه الدراسة، بـ«**السيميائيات التحليلية**» La sémanalyse.

تنطلق **كرستيفا**، بالأساس، في هذه المرحلة من رفض فكرة «**النص المغلق**» Le texte clos التي روج لها الشكلانيون الجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخرى؛ وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة **للتناص**، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى تشرحه وتوضحه.

نقف في مؤلفات هذه الدراسة على أول تعريف **للنص - كتناص -** من خلال كتابها «**سيميوتيك**» Sèméiotiké الذي تقدم فيه التعريف التالي: «نعرف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط

الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. وبهذا فالنص إنتاجية، مما يعني: 1 - أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع (هدامة - بناءة)، مما يجعله قابلاً لأن يتناول عبر مقولات منطقية أكثر من تناوله عبر مقولات لسانية صرفة؛ 2 - إنه تحويل لنصوص أخرى، أي تناص: ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتحايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى»[2]، وتتحدث عنه في مكان آخر بقولها «كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[3].

من خلال هذين التعريفين، تؤكد **كرستيفا** أن النص (أي نص) هو **مجال تناصي**؛ أي بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه. وبهذا التصور، فهي تجهز بقوة على الاعتقاد الشكلاني الذي يراه بناءً لغوياً مغلقاً، مكتفياً بذاته ومستقلاً بدلالته. ولا تقف **كرستيفا** عند هذا الحد، بل يقودها حماسها الكبير، الذي يؤكد على تناصية النص، إلى إنتاج مصطلحات أخرى تستعين بها في توضيح وشرح هذا المصطلح المركزي، وهي كلها مصطلحات موجهة، بالأساس، نحو خلخلة الانغلاق البنيوي، وبالأخص نحو خلخة مفهوم «**السنكرونية**» (التزامنية) La synchronie الذي تبناه الشكلانيون في تحليلهم وتعاملهم مع النص. وهذه المصطلحات هي: «**الممارسة الدالة**» La pratique signifiante، «**الإنتاجية**» La productivité «**التدلال**» La signifiance، «**النص المولد**» Le géno-texte.

إن جدية **كرستيفا** في تناولها مفهوم «**التناص**»، جعلتها لا تكتفي بتقديمه كمفهوم جاهز، وإنما حاولت، منذ هذا الكتاب الأول (Sèméiotiké) أن تدرس تجلياته في عملين أدبيين من جنسين مختلفين

هما: «**أشعار**» **لوتريامون** Lautréamont، ورواية من القرون الوسطى تحمل عنوان «**جيهان دو سانتري**» Jehan de saintré (1956) لـ «**أنطوان دو لاسال**» Antoine de La Sale.

فبالنسبة لأشعار **لوتريامون**، توصلت **كرستيفا** إلي اكتشاف نوع من الترابط والتعالق الذي يقرب بين بعض مقاطعها، وبعض الصيغ الأصلية لنصوص مؤلفين سابقين، مثل «**باسكال**» Pascal، و«**لاروشفوكو**» La Rochefoucauld. وقد أطلق على هذا الترابط مصطلح «**التصحيفية**» Le paragrammatisme، وهو، كما تحدده، «امتصاص لعدد من النصوص (من المعاني) داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من ناحية أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين»[4]. ولهذه التصحيفية، في أشعار **لوتريامون**، ثلاثة أنماط هي:

أ - **النفي الكلي** Négation totale، وفيه «يكون المقطع الدخيل منفياً تماماً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً»[5].

ب - **النفي المتوازي** Négation symétrique، وفيه «يبقى المعنى المنطقي العام للمقطعين كما هو، ولكن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً»[6].

ج - **النفي الجزئي** Négation partielle، وفيه «يكون جزء واحد من النص المرجعي منفياً»[7].

أما بالنسبة لرواية **أنطوان دو لاسال**، فقد اكتشفت **كرستيفا** أنها مجال لاستقطاب عدد كبير من النصوص (شفوية أو مكتوبة)، سواء عن طريق **الاستشهاد**، أو عن طريق **الانتحال**؛ فالثقافة الشفوية تتخلل عالم الرواية من خلال مجموعة من الملفوظات والشعارات التقريظية التي شاعت في فرنسا ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مثل «ملفوظ

البائع الذي يشيد ببضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال»[8]. وبالإضافة إلى الأوصاف والشعارات التقريظية، تتخلل الرواية مجموعة من الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية، «فأنطوان دو لاسال يستشهد بطوليس دوميلزي Tules de Milesie، وسقراط Socrate، وتريميديس Trimides، وبيتاكوس دوميسلين Pitacus de Misselene، وسان أوغسطين Saint Auguistin، وأبيقور Epicure، وسان برنار Saint Bernard، وسان بول Saint Paul، وابن سينا Avicenne،... إلخ»[9]. وبخصوص النص المكتوب ترى **كرستيفا** أن «اللغة اللاتينية، والكتب الأخرى (المقروءة) تخترق نص الرواية منسوخة بشكل مباشر (استشهادات)، أو على شكل آثار معلقة بالذاكرة (ذكريات). إنها تنقل كما هي من فضائها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكتب، فإما توضع بين مزدوجتين، وإما تنتحل»[10].

والجدير بالذكر، في هذا الكتاب (Sèmèiotikè) أن **كرستيفا** تبدي وفاءً عظيماً لمن سبقوها وساعدوها، بإرثهم النظري، على استيحاء مصطلح «**التناص**»، وفي هذا السياق تشير إلى **دو سوسير** De Saussure بقولها: «إن مسألة تقاطع (وتشظي) عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف فردناند دو سوسير في تصحيفاته. وقد استطعنا انطلاقاً من مفهوم التصحيف، الذي استعمله سوسير، بناء خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفة»[11] وبالإضافة إلي **دو سوسير**، يبدو، في الكتاب، إشعاع قوي **لميخائيل باختين** M. Bakhtine، بحيث لا تكف **كرستيفا**، في أكثر من سياق، وأكثر من مناسبة عن ترديد مصطلحاته وتشغيلها أثناء الدراسة والتحليل. ولا شك أن تتبع صفحات الكتاب يوقفنا كثيراً على هذه المصطلحات التي ترددت عند **باختين** في كتابه: «**شعرية دوستويفسكي**» و«**الخطاب الروائي**»، وذلك من قبيل: «**الخطاب الكرنفالي**»[12] Le

Le roman [13]«**الرواية المتعددة الأصوات**» discours carnavalesque polyphonique، «**الحوارية**»[14] L'idéologème ويمكن أن نشير كذلك إلى مصطلح «الإيديولوجيم»[15] L'ideologème الذي تبنته **كرستيفا** في مقالها «**النص المغلق**» Le texte clos تحت عنوان: «**الملفوظ كإيديولوجيم**» L'énoncé comme idéologème، وحددت له تعريفاً خاصاً يجعل منه تلك «الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص ,والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[16].

بعد كتاب «**سيميوتيك**» Sèméiotiké، سيتجدد حديث **كرستيفا** عن **التناص** في كتابها الثاني «نص الرواية» Le texte du roman؛ وذلك إما بإعادة التعاريف والمصطلحات نفسها التي وردت في الكتاب السابق، وإما بابتكار مصطلحات وتعابير جديدة تشرح هذا المصطلح المركزي، وتوضح أوجه استعمالاته في النص المدروس.

في هذا الكتاب، نسجل احتفاظ **كرستيفا** بالتعريف نفسه الذي أوردته للنص - كتناص - في الكتاب السابق[17]، كما نسجل، كذلك، عودتها إلي رواية «جيهان دو سانتري» لـ «أنطوان دو لاسال» واتخاذها متناً للدراسة في الكتاب ككل. إلا أن الجديد في هذه العودة، بالمقارنة مع الكتاب السابق، هو تخصيص الدراسة لفصل كامل يحمل عنوان: «**التناص**» L'intertextualité، تحدثت فيه بإسهاب عن مختلف أشكال التفاعل النصي بين الرواية ونصوص خطابات أخري متعددة. ويمكن إجمال هذه النصوص والخطابات لنص أنطوان دو لاسال فيما يلي:

- الخطاب المدرسي الفلسفي اللاهوتي للعصر الوسيط Le discours scolastique[18].

- الكتب التراثية المقروءة من طرف أنطوان دو لاسال[19].

- الخطاب الشفوي للمدينة البرجوازية في القرون الوسطى (الأسواق الشعبية، المعارض، الفولكلور)[20].

- شعر الغزل[21].

- الخطاب الكرنفالي[22].

إن التوسع في دراسة أشكال **التقاطع النصي** في رواية **أنطوان دو لاسال**، جعل **كرستيفا** تستعين، مرة أخرى، بمصطلحات **باختين**. ويمكن إيراد هذه المصطلحات والسياق الذي وردت فيه على الشكل التالي:

- «**التعددية الصوتية**» La polyphonie: «لا يمكن أن نقرأ الرواية في مجالها التحويلي والتناصي إلا كتعددية صوتية (...) فكل رواية هي مسبقاً، وبوضوح تقريباً متعددة الأصوات (متعددة الكتابة)»[23].

- «**الخطاب الكرنفالي**» Le discours carnavalesque: «إن مدلول الخطاب الكرنفالي هو إهانة لمدلول الخطاب الرسمي، أي للقانون»[24]، «إن الرواية التي تضم البنية الكرنفالية تسمى رواية متعددة الأصوات»[25].

- «**الإيديولوجيم**» L'idéologème: «الإيديولوجيم هو هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[26]، «إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تدرك داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يكون فيها النص قابلاً للاختزال) إلى مجموعة (النص)، وكذا باندماج هذا المجموع في النص التاريخي والاجتماعي»[27].

وبالإضافة إلى مصطلحات **باختين** تلجأ **كرستيفا** إلي تجنيد كثافة معجمية تسعى من خلالها إلى شرح وتوضيح مختلف أشكال **التداخل**

والتفاعل بين النص وغيره من النصوص، وتتجلى هذه الكثافة المعجمية في شبكة من الألفاظ والتعابير التي تصب كلها في مدلول التناص. ويمكن تقديم هذه الألفاظ والتعابير مع إثبات بعض الصفحات التي وردت فيها على الشكل التالي:

La permutation	التحوير	(p: 12)
Le croisement	التقاطع، التلاقي	(p: 12)
L'inspiration	الاستيحاء، الاستلهام	(p: 30)
Le dialogue textuel	الحوار النصي	(p: 68)
Emprunter	استعار، اقتبس	(p: 144)
L'empreinte	البصمة، الأثر	(p: 146)
Confrontés	متواجهة، متقابلة	(p: 147)
S'infiltrer	تسرب، تسلل	(p: 147)
La transcription	النقل، النسخ	(p: 147, 148, 152)
La pénétration	التوغل، الاختراق	(p: 147, 154, 156)
S'introduire	دخل، اندس	(p: 148. 152, 156)
La cohabitation	التساكن، التعايش	(p: 150)
Mosaïque de discours	فسيفساء خطابات	(p: 152)
La mutation	التبدل، التحول، التغير	(p: 162)
Les effets	التأثيرات	(p: 173)
Le polyglottisme	التعدد اللغوي	(p: 173)
La polygraphie	تعدد الكتابات	(p: 176)

نصل بعد ذلك الكتابين السابقين **لجوليا كرستيفا** إلى الكتاب الثالث الذي يحمل عنوان «**ثورة اللغة الشعرية**» La révolution du langage poétique، وفيه تقدم الباحثة دراسة مفصلة عن طبيعة اللغة الشعرية عند شاعرين كبيرين من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا، ويتعلق الأمر بـ «**لوتريامون**» Lautréamont، و«**مالارميه**» S. Mallarmé. وما يميز هذه اللغة عندهما، بشكل عام، هو ما أحدثته من ثورة وانقلاب على الأحوال الصوتية، والمعجمية والتركيبية والعلاقات المنطقية التي كانت سائدة من قبل. وتصادف هذه الثورة على المستوى التاريخي، ثورة موازنة هي الثورة البرجوازية في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر.

تعود **كرستيفا** في الكتاب الثالث، للانفتاح على مساربها النقدية السابقة، وذلك من خلال توظيف مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي اعتمدتها في الكتابين السابقين، مثل: «**الممارسة الدالة**»[28] La pratique signifiante، «**الإنتاجية**»[29] La productivité «**التدلال**»[30] La signifiance، «**النص الظاهر والنص المولد**»[31] Le phéno-texte et le génotexte، «**الإيديولوجيم**»[32] L'idéologème، «**الإنتاج النصي**»[33] La production textuelle، «**الممارسة النصية**»[34] La pratique textulle... وبالإضافة إلي هذه الصيغ المتكررة، تجتهد كرستيفا في ابتكار صيغ جديدة تنتمي، هي الأخرى، إلى الحقل الدلالي نفسه، وذلك من قبيل: «**المسار التدلالي**»[35] Le procès de la signifiance «**المسار الدال**»[36] Le procès signifiant «**المسار الإنتاجي**»[37] Le procès de la production «**السيرورة الدالة**»[38] Le processus signifiant «**السلسلة الدلالية**»[39] La chaine signifiante كما تعود **كرستيفا**، كذلك، للحديث عن **التناص**، حيث تشير، في تحليلها

لأشعار لوتريامون، إلى هذا التفاعل النصي بقولها: "كل نص مقروء يصير نصاً سابقاً لـ «أشعار»: رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي - لا شيء يقصي قبلياً من حقل الشعر ,الكل يدخل فيه بشرط أن يصير موضوع تحول واحتياز»(40).

لم تقدم **كرستيفا**، في هذا الكتاب، إضافة جديدة في تعريفها **للتناص**، إلا أنها نبهت إلى سوء استعماله عند البعض، وذلك من خلال فهمهم له بمعني ضيق ومبتذل يختزل عندهم فيما يسمى بـ «**نقد المصادر**»(41) Critique des sources وهو ما تفضل **كرستيفا** تسميته بـ«**التنقيل**» La transposition وتعرف هذا المصطلح بقولها: «نعني بالتنقيل هذه الإمكانية للتطور الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويرهما، وتشكيل تمفصل نوعي لنسق من العلامات بين ما هو علامي وما هو نظري»(42)، وبهذا يعتبر التنقيل شكلاً من أشكال التناص، وتشير الباحثة إلى دوره في هذه العملية بقولها: «إن التنقيل ضروري لهذه العلاقات السياقية - التناص - التي تتحكم في دلالة النص. يمكننا أن نفهم الآن بشكل جيد دور التنقيل في التناص: إنه بتفعيل النص المولد، ينتج التنقيل في النص الظاهر احتمالاً معمماً»(43).

وإذا كانت **كرستيفا**، في الكتاب الأول، قد درست بعض **مظاهر التناص** في «**أشعار**» **لوتريامون**، من خلال مصطلح «**التصحيفية**» Paragrammatisme الذي استعارته من **دو سوسير** فإنها في هذا الكتاب تعود لهذه الأشعار لتدرس مظاهر التناص فيها من خلال مصطلح آخر هو «**التحويل**» La transformation حيث اكتشفت أن **لوتريامون** يمارس التحويل على نصوص سابقيه من الشعراء، خاصة «باسكال» Pascal و«فوفنارغ» Vauvernargues، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld و«دوكاس» Ducasse، بطريقتين هما: **تحويلات التعارض** Les

Les **وتحـــويلات التـــحـــوير** ،transformations d'opposition
transformations de permutation ، مع ذكر أشكال كل طريقة والتمثيل لها بنماذج من نصوص الشعراء المذكورين(44).

وتتناول كرستيفا، في موضوع آخر، **مظاهر التناص** عند كل من **لوتريامون ومالارميه،** من خلال مصطلح آخر هو «**التبديل**» La mutation حيث تقول: «حقاً إن النصوص السالفة تلك التي لبودلير Baudelaire لنرفال Nerval أو لرامبو Rimbaud، لنذكر فقط ثلاثة «أعلام» في الأدب الفرنسي أعلنت مسبقاً التبديل الذي أجراه لوتريامون ومالارميه»(45).

هذه هي كتب **كرستيفا** الثلاث التي تحدثت فيها عن «**التناص**»، ومن خلالها يلاحظ أن الدراسة تبدي حرصاً كبيراً على تقديمه في نظرية ناضجة ومكتملة، سواء بتعدد تعريفاته، أو بتعدد صيغ شرحه وتوضيحه، أو بتعدد الألفاظ والتعابير الدالة عليه، والأهم من ذلك هو دراسة تجلياته وأوجه استعماله في النص الأدبي شعره ونثره... كل هذا يبين قناعة **كرستيفا**، بنضج المصطلح وفعاليته في التحليل، وهو ما عبرت عنه في كتاب «**نظرية المجموع**» Théorie d'ensemble، بقولها: «إننا نطلق مصطلح التناص على التداخل النصي الذي يحدث داخل النص الواحد، بالنسبة للذات العارفة، فإن التناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها، يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه»(46).

نستطيع من خلال كل المعطيات السابقة المقدمة حول **التناص - عند كرستيفا** - سواء على مستوى التنظير، أو على مستوى تفعيل هذا المصطلح في الدراسة والتحليل، أن نحدد له مجموعة من السمات والخصائص التي حاولت من خلالها الباحثة توسيع مفهومه، وتقديمه في

نظرية ناضجة ومكتملة. إذاً، بناء على هذه المعطيات، يمكن تحديد السمات والخصائص التالية:

- يرتبط التناص، عند **كرستيفا**، بما يسمي بـ «**الإنتاجية النصية**»، وهذا يدعونا إلي التخلي عن فكرة تصوره بناء مغلقاً، والنظر إليه كمجال إنتاج وتوالد مستمر.

- بناء على المعنى السابق، فالتناص هو مجال تقاطع وتلاقٍ وتداخل وتفاعل واندماج وتحاور مجموعة من النصوص (علي الأقل نصين)، وفي هذا تقول كرستيفا: «إن الكلمة (النص) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقرأ فيها على الأقل كلمة أخري»[47].

- يؤشر المعطى السابق على أن التناص شرط ضروري لكل نص، وبهذا لا يخلو أي نص من استدعاء نصوص أخري سابقة عليه أو متزامنة معه.

- حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه كرستيفا بـ «**الهدم والبناء**»، أو «**النفي والإثبات**» المتزامنين وتحكم السياق في العملية التناصية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي.

- قد تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي أو المركزي من خلال ملفوظات دالة عليها فقط.

- قد تكون مصادر النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس معرفية مختلفة.

- يقوم النص المركزي باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) بطرق مختلفة: **كالاستشهاد**، أو **الانتحال**، أو **الاقتباس**، أو

الامتصاص، أو **التصحيف**، أو **التحوير**، أو **الاستبدال**، أو **التحويل**، أو **التنقيل**.

- يتعدد طرق الاستحضار السابقة، يتبين أن مفهوم التناص مفهوم واسع وشامل، إذ إنه يستوعب مختلف أشكال التفاعل النصي، وبهذا فهو غير قابل للانحسار وللاختزال في شكل الأشكال.

- يتميز التناص في الرواية باستحضار كبير للخطاب الشفوي، وهو ما تشير إليه كرستيفا بقولهما «إن الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة»[48].

- يتميز التناص في الشعر بكونه «ظاهرة معتادة على امتداد التاريخ الأدبي»[49]، لكنه «بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية (...) قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت ذاته عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»[50].

- يتميز التناص عند كريستيفا، بشكل عام، بكونه ظاهرة جمالية في النص، وبهذا فهو ليس مجرد تداخل خطابات، وإنما هو «**فسيفساء خطابات**»، أو «**فسيفساء استشهادات**».

الهوامش

1) صبري حافظ: «التناص وإشاريات العمل الأدبي». مجلة: «عيون المقالات» (المغربية)، العدد: 2، 1986. ص: 93.

2) Julia Kristeva: "Sèméiotiké (Recherche pour ume sémanalyse)", coll: Tel Quel, ed: Seuil, 1969. P: 52.

3) Ibid. P: 85.

4) Ibid. P: 194.

5) Ibid. P: 195.

6) Ibid. P: 195.

7) Ibid. P: 196.

8) Ibid. P: 73.

9) Ibid. P: 72.

10) Ibid. P: 74.



11) Ibid. P: 194.

12) انظر تردد المصطلح في الصفحات: 83، 101،99 (مثلاً).

13) انظر تردد المصطلح في الصفحات 91، 100، 101، 107 (مثلاً).

14) هو المصطلح الذي تم استبداله عند كرستيفا بـ «التناص»، انظر تردده في الصفحات: 88، 91، 107 (مثلاً).

15) يعني هذا المطلح عند باختين: «الاتجاه الإيديولوجي»، وقد ورد ذكره في كتابه: «الماركسية وفلسفة اللغة»(مرجع مذكور، ص: 206)، و«المنهج الشكلي في نظرية الأدب» الذي نشره تحت اسم مستعار هو «ميدفيدف» Medvedev، كما يوضح ذلك تودوروف في كتابه: «M. Bakhtine, Le principe dialogique» انظر «علم النص» جوليا كرستيفا. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. الطبعة الأولي، 1991. ص: 21، هامش المترجم).

16) Sèméiotiké.(op. cit). P: 53.

17) Sèméiotiké. P: 52 - Le texte du roman P: 12.

18) Le texte du roman. Moutons publishers,"The Hague. Paris, New York, 1979. De la page: 139 à la page: 146.

19) Ibid. De la page:146 à la page: 148.

20) Ibid. De la page: 152 à la page: 156.

21) Ibid.De la page: 157 à la page: 162.

22) Ibid.De la page: 162 à page: 176.

23) Ibid. P: 176.

24) Ibid. P: 162.

25) Ibid. P: 92.

26) Ibid. P: 12.

27) Ibid. P: 12.

28) انظر، مثلاً ,الصفحات: 19، 63، 134، 170، 201، 340، 493.

29) انظر الصفحة: 160.

30) انظر الصفحات: 22، 25، 28، 35، 95.

31) انظر، مثلاً، الصفحات: 83، 84، 87، 114، 115، 116، 207، 362.

32) انظر الصفحة: 381.

33) انظر الصفحة: 331.

34) انظر الصفحات: 117، 169، 204، 463.

35) تكرر هذا المصطلح عند كرستيفا ما يزيد عن ثلاثين مرة، ما بين الصفحة: 28، والصفحة: 606.

36) انظر الصفحتين: 482، 500 (مثلاً).

37) انظر الصفحة: 515 (مثلاً).

38) انظر الصفحة: 460 (مثلاً).

39) انظر الصفحة: 139.

40) Julia Kristeva: "La révolution du langage poétique". (op. cit). p: 341.

41) Ibid. P: 60.

42) Ibid. P: 60.

43) Ibid. P: 340.

44) Ibid. (voir des exemples de page: 344 à la page: 358).

45) Ibid. P: 617

46) «نظرية المجموع». أخذاً عن أنوار المرتجي: «سيميائية النص الأدبي». (م.س) ص: 55.

47) J. Kristeva: "Sèméiotiké". (op. cit). p: 84.

48) J.Kristeva:" Sèméiotiké". (op. cit). p: 73.

49) Ibid. P: 196.

50) Ibid. P: 196.



سوريا
المعرفة
العدد رقم 173
1 يوليو 1976

مقالات في الشعر الجاهلي

محمود موعد

صدر عن وزارة الثقافة في مطلع هذا العام كتاب (مقالات في الشعر الجاهلي) للناقد الفلسطيني يوسف اليوسف .

ونتساءل بادىء ذي بدء : ماذا لاقعودة الناقد ، وهو المهتم اساساً بالادب الحديث الى ذلك الموروث الممعن في القدم ؟ .

يبدو لنا أن حافزه على ذلك هو ايمان بأن الأمم ينبغي لها في الأزمات ان تلتف حول تراثها ، الذي يجسد شخصيتها التاريخية واستمراريتها القومية .

وهاهي ذي امتنا العربية اليوم تمــر بأخطر تحد حضاري يمتحن اصالتهاوقدرتها على المقاومة والبقاء . وفي مثل هذه الحال لابد من تثبيت الاصول وترسيخها من جهة ، ومن جهة فهم الانسان العربي في سبيل اعادة صياغته من جهة ثانية ، ولا يمكن أن يتأتى لنا فهم هذا الانسان الا من خلال دراسة روحه وفكره وهما يتطوران في التاريخ ، والا من خلال دراسة مبدعاته واثاره التي خلقها ، فورثها الحاضر عن الماضي الذي مايزال يقيم فينا .

ولا تعدو الدراسات ، التي تناولت النصوص التراثية كونها توثيقاً واستعراضاً غير معمق تمس التراث مسا خفيفاًوخارجيا من دون أن تتمكن من الغوص في مطاويه ، في الوقت الذي تتيح لنا فيه الدراسات الاجتماعية والنفسية والفلسفية والفنيةواللغوية

الحديثة فرصة الاحاطة الشمولية بالموضوعات الادبية .

ويغدو من واجب الناقد الادبي المعاصر ازاء هذا القصور النقدي ان يحاول التعمق في التراث ابتداء من الشعر الجاهلي ومرورا بالعصور الادبية كلها عارضاً اياه على محك المعاصرة . وهنا . . نلاحظ أن تحليل يوسف اليوسف لمعلقة امرىء القيس مثلا ، يحاول اظهار هذه القصيدة العظيمة وكأنها رفض للحظر الاجتماعي ، ومجابهة القيم القامعة ، وان هذا الرفض جزء اساسي وأصيل من محتوى الروح العربية . ويظهر امرؤ القيس وطرفة والصعاليك من حيث هم المؤسسون الاوائل للمعارضة الاجتماعية في ثقافتنا العربية . وبذلك يظهرون وكأنهم معاصرون لنا . وعلة هذا أنهم يحاولون التعبير عما هو جوهري وثابت في النفس البشرية في ارتطامها بهذا الحلم بكل ما فيه من ابعاد ، وان اختلفت وسائل التعبير ، بسبب من اختلاف الظروف والقيم والمعايير .

وتتأكد قيمة كل دراسة نقدية بالمنهج الذي تنهجه . ويحاول يوسف اليوسف ان يرسخ في النقد الادبي المعاصر ما يدعوه بالمنهج المتكامل الذي يمكن تعريفه بأنه اخضاع المبدع الفني لجملة المحتوى الفكري للناقد . وهذا يعني سبر كافة مضامين وثروات العمل الفني وبذلك يسير بالمنهج المتكامل شوطاً الى الامام في النقد العربي ، مضيفاً إلى ماسبقه رواد هذا المنهج اليه (١) . ان الاقتصار على المنهج الاجتماعي يعرض الناقد الى العجز عن الغوص وسبر كامل مطاويه لان هذا المنهج يأخذ بالحسبان ان المبدع الفني هو من نتاج مجتمع بلغ مرحلة ما من مراحل التطور ، مما ينسيه ان المبدع الفني هو من نتاج نفس ، لها معضلاتها الخاصة بها دون سواها من الناس . ومن هنا لابد من تكامل الاجتماعي بالنفساني . وبما أن حكم القيمة هو في جوهره نظرة الى المستوى الفني المبدع ، فقد كان من الضرورة أن يمتزج النقد الفني بالمنهجين السابقين . ومما هو من صلب تراثنا النقدي القديم نوع من النقد يسمى اليوم بالتحليل اللغوي ، مثله خير تمثيل اكبر اساتذة الفهم اللغوي للنصوص الادبية واعني به عبد القاهر الجرجاني . ومن المتعذر أن يقوم نقد متكامل بغير تحليل لغة النص الادبي ، والابداع الادبي كما نعلم لايكون الا من خلال اللغة الادبية الراقية .

وينبغي أن يزاوج هذا التحليل بين القضية الفنية والقضية النفسية للاديب . وهناك مسائل نقدية يمكن ادخالها الى النقد منها مثلا النقد الانثربولوجي الذي يفسر المبدع الفني من حيث هو تعبير عن مضامين اللاشعور الاجتماعي أي عن منظومة الصور

المتواجدة في اعماق كافة ابناء المجتمع الواحد نتيجة لظروف بيئية واجتماعية واحدة . هذه الصور تبسط نفسها عبر المبدع الفني بسطاً عفوياً ولاشعورياً وفقاً للمصطلح النفساني .

وخير مكان يتجلى فيه السبر الانثربولوجي للصور العامة واللاشعورية هو المقال الذي يحمل عنوان « اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية » وهو أهم مقالات الكتاب . وقد بين هذا البحث ان استهلال القصيدة بلوحة طللية ليس من قبيل الصدفة . وانما هو ظاهرة شمولية تقبل الترجمة والتفسير والحقيقة أن الشاعر لايتغزل فحسب وانما هو ينوح على قحط الطبيعة تماما كما لو كان (عشتار) التي تنوح على موت تموز (جفاف التربة) وكذلك هو يندب الحضارة التي لاتستطيع أبداً أن تترسخ في ظل هذا الظرف من القحط والجفاف ففي بعض الطلليات ولاسيما طلليات النابغة نحس ان مايعرض له الشاعر هو الانهدام الحضاري اللاحق بالعمران وكذلك بؤس التربة الذي يحرم الانسان من الاستيطان والتحضر ويفرض عليه تشرداً بدوياً غير مستقر . وفي بعضها الاخر وبخاصة طلليات زهير نحس أن مايعرض له الشاعر هو الافتقار للماء الذي ينظر اليه من حيث هو أس الحضارة . ان في اعماق شعر زهير كله تكمن الصورة اللاشعورية للماء ، بوصفه مطلباً حيوياً وحضارياً معا . وكذلك حال كل من معلقتي لبيد وعبيد بن الابرص ففي معظم شعر لبيد الذي يعرض للعلاقتين اتان وذكرها ، يقوم هذان الحيوانان برحلة لاتنتهي الا عند بلوغ الماء والكلأ . ان رحلة هذين الحيوانين هي الرحلة البدوية التي تتبع الينابيع والمراعي ، أو هي صورة لاواعية عن تلك الرحلة وعن مطلبها الاساسي .

وفي معلقة عبيد تتكرر كلمة (ماء) ثلاث مرات أما كلمة « جدب » ومشتقاتها فخمس واما الكلمات الدالة على انهدام الحضارة فكثيرة هي الأخرى ، واكثر منها مايتعلق بالماء من اسماء كالوادي والخرير والجدول والانسكاب والانسراب ..... الخ . و ليس هذا كله من قبيل الصدفة . أنها صورة البيئة ، وصورة افتقارها الى مقومات الحياة. وهذه الصورة تنبت عبر القصائد الجاهلية تلقائياً أو عفوياً .وليس لهذه الصورة وجود ثقيل في الشعر الحضري الاموي منه والعباسي نظرا لان المدن التي اخذ الشعر يتمركز فيها لاتعاني من ازمة الماء والانهدام الحضاري . وفي قسم ثالث من هذه المطالع الطللية نجد الشاعر تسيطر عليه فكرة الاحتجاج ضد القمع الجنسي . وخير من يمثل هذا الجانب امرؤ القيس وطرفة . وهكذا نرى أن هذا المنهج قد

حقق الكثير . ولعل اهم منجزاته يمكن تلخيصها في النقاط التالية : –

١ – الاحاطة شبه الشمولية بالنص بحيث تستقطر منه كل مايمكن ان يدوه من مضامين . .

٢ – تظهر القصيدة الجاهلية نتيجة لسبر كامل المعنى – وهي ما تبدو بسيطة لدى النظر اليها من السطح تظهر على أنها أعمق مما اعتدنا أن نتصور .

٣ – تغدو الصورة الفنية أكثر جمالا وألقاً ، بسبب من تبيان العلاقة بين الروح وبين شرطها الخارجي فلم يعد ممكنا النظر الى الشعر الجاهلي كما لو كان رماداً ساكناً لاننا نكتشف فيه العنصر الكلي ، الذي يوحد الانسان في كل زمان ومكان .اننا لانملك اليوم شاعراً يحتج على الشعر الجنسي مثلما احتج امرؤ القيس (دارة جلجل مثلا) على الرغم من أن عصرنا الراهن هو عصر التحرر الكلي بعامة . وبذا يبدو الشعر الجاهلي اليوم جديداً .أنه جديد بمحتواه على الاقل .

اما مالم يحققه هذا المنهج وذلك بسبب من كونه مازال في المهد منتظراً من يطورونه ويخصبونه من النقاد ، فهو اكتشاف التعميمات الفلسفية المتعلقة بالروح الجاهلية واقتناص هذه التعميمات في نصوص الشعر الجاهلي نفسه . ان المنهج الفلسفي في النقد الادبي وهو منهج يسود في فرنسا الان ، بقي خفيف الحضور في منهج هذا الناقد .

وتحاول لغة هذا الكتاب ان ترسخ مصطلحات نقدية مسحوبة من الفلسفة وعلم النفس الا أنها تخلو من اشتقاقات غريبة في بعض الاحيان عن اللغة العربية . ومن جهة أخرى نرى أن الناقد يؤثر تعابير وألفاظاً كان من الافضل لو أنه استبدل بها عبارات وألفاظاً أكثر اتصالاً باللغة واسهل وقعاً على الاذن العربية .

وتبدو بعض المصطلحات في منهج الناقد ، غريبة على الثقافة العربية وهجينة على الشعر الجاهلي .

وكذلك نرى أن بعض التفسيرات تلوي عنق النص ، أحياناً ، وتفسره على أن يقول ماليس فيه ، وتعطي بعض الاحكام عن شخصيات الشعراء مالا يليق بها .

ويبدو الناقد مطمئناً الى نتائج مدرسة التحليل النفسي ويتعامل معها باعتبارها قوانين ثابتة ، مع أن علم النفس مازال يطمح حتى الان ليصتف في زمرة العلوم من جهة ، كما أن كثيراً من نتائج مدرسة التحليل النفسي قد تبين خطؤها .

وكان أولى بالمؤلف أن يقوم بتنسيق المقالات وترتيبها لتكون مقالات في كتاب متكامل وليست متفرقة في المجلات .

ويبقى في الكتاب جوانب وتفصيلات لم نتعرض لها ونرجو ذلك في مناسبة أخرى وكان حسبنا هنا أن نشير الى أهمية هذا الكتاب وقدرته على اثارة الحوار .

15me Année No. 719

بدل الاشتراك عن سنة
مـ
١٠٠ فى مصر والسودان
١٥٠ فى سائر الممالك الأخرى
ثمن العدد ٢٠ مليما

الإعلانات
يتفق عليها مع الإدارة



Lundi — 14 — 4 — 1947

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العـــــدد ٧١٩ « القاهرة فى يوم الاثنين ٢٢ جمادي الأولى سنة ١٣٦٦ — ١٤ أبريل سنة ١٩٤٧ » السنة الخامسة عشرة

مقاييس وأصـــــول
فى النقد والشعر

للأستاذ عباس محمود العقاد

« كتب الأديب السورى المصرى الأستاذ خليل هنداوى مقالا فى مجلة الكتاب الفيحاء تناول فيه بالنقد مؤلف الأستاذ سيد قطب الحديث عن « كتب وشخصيات » ، واستطرد من نقده إلى الكلام على ما سماه المدرسة الشوقية والمدرسة العقادية فى الشعر، ثم انتهى من كلامه قائلا : ومثل شوقى لن نظهر قيمته مدرسة عقادية لأنها أظهرت فيه تحيزها يوم كانت تريد أن تجعل من المازنى الشاعر الأكبر ، ومن شكرى الشاعر المصور . وها قد طلق المازنى الشعر لأنه لم ير نفســه أهلا له ، وها شعر شكرى لا يردده أحــد ، ولم يبق من تلك الفئة إلا العقاد . والعقاد رجل ذهنية جبارة وعقل خصيب عجيب ، لا يسمح له أن يطير إلا بقدر ...

« وكان من الحق أن أرجع إلى صاحب المدرسة فى هذا السؤال الذى أردت له جواباً شافياً عن هاتين المدرستين ... فما قول الأستاذ فيما كتبه الهنداوى وما زعمه من التحيز وما حكم به بين المدرستين ... الخ .

على نافع

ونحن نوجز غاية الإيجاز فى الجواب المفيد على هذا السؤال ، فنقول إن التحيز فى أحكام الأدب — وفى جميع الأحكام — أخلق أن ينسب إلى الذين يستحسنون أو يستهجنون لغير سبب يعلمونه إلا أنهم قد استحسنوا وأنهم قد استهجنوا ولا مزيد .

أما أن تبنى حكمك على أصول ومقاييس تعم الآداب كلها ولا تخص أحداً من الشعراء أو الكتاب فليس ذلك من التحيز فى شىء كائناً ما كان الرأى الذى ترتئيه . وليس التحيز إلا الذى يستمع إلى تلك الأصول والمقاييس فلا ينقدها ولا يبطلها ولا يفهمها على الوجه الصحيح .

ونحن لا يعنينا شاعر من الشعراء بعينه إذا فهمنا الشعر على حقيقته وطلبناه من معدنه . أما إذا كنا نجهل تلك الحقيقة ولا نعرف المحك الصادق لذلك المعدن فالمصيبة أعم من محاباة شاعر أو الإجحاف به والتحامل عليه لأنها مصيبة الميزان نفسه لا مصيبة الشىء الموزون فى إحدى كفتيه ، أو فى كلتا كفتيه .

ونحن لم نقل إن المدرسة الشوقية خلو من محاسنها ومزاياها ، ولا قلنا إنها لم تشتمل على شىء غير النقائص والعيوب .

ولكننا قلنا إنهـا لم تحقق للشعر أشرف مقاصده وأرفع مزاياه ، وعرضناها على المقاييس الخالدة التى لا سبيل إلى التشكيك فيها بحال من الأحوال ، فلم يصدق عليها مقياس منها ولا حاول أحد أن يصحح لنا ما قسناه مخالفاً فيه مذهبنا فى « التطبيق » .

وهذه خلاصة تلك المقاييس التى ندع إنكارها لمن يستطيع إنكارها ، أو ندع تطبيقها على خلاف رأينا لمن يشاء كما يشاء .

فالمقياس الأول أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية .

فما من أمة على وجه الأرض إلا وهى تنظم الشعر على اختلاف اللغات والأوزان .

وهى لا تنظم الشعر لأنها تتكلم بهذه اللغة أو تلك ، وتعرف هـذا الضرب من العروض أو ذاك . ولـكنها تنظمه لأنها كائنات إنسانية حية تجمعها كلها سليقة الإنسان ونوازع الحياة .

فأول مقياس للشعر الصـادق الرفيع أنه يحتفظ بقيمته الـكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات ، لأنه يرجع إلى الطبيعة ولا يجعـل مرجعه كله إلى أعاريض الأوزان أو موقع الألفاظ فى الآذان .

نعم إن الموسيقية اللفظية مزية من مزايا الشعر فى كل لغة من اللغات .

ولـكنها إذا كانت هى مزيته الوحيدة ؛ أو مزيته الـكبرى التى لا ينهض بغيرها ، فأول ما يفهم من ذلك أنه كلام منفصل من الطبيعة الإنسانية ، وأنه صناعة محض وتلفيق من الألفاظ والأوزان ، وليس من الشعر الإنسانى الخالد فى طراز رفيع .

والمقياس الثانى أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه وإن كان وصفاً لغيره .

فإذا قرأت ديواناً كاملا من الشعر وجب أن تعرف صاحبه وتتمثله فى دخائل طبعه ونوازع سريرته وأطوار حياته .

وإذا تتبعت غزله — مثلا — فى أطوار تلك الحياة وجب أن تتمثل لك سمات حبه وسمات محبوبه فى كل طور من تلك الأطوار .

فلا يكون الشعر تعبيراً عن نفس حية إذا كنت تجهل تلك النفس حين تقرأ ديوان صاحبها ، ولا تستخرج لها من ديوانه ترجمة حياة داخلية لا يعوزها شىء غير الأرقام والأعلام .

ولا يكون الشعر تعبيراً إذا كنت تقرأ غزل الشاعر كله من صباه إلى شيخوخته فلا ترى فيه فارقاً بين محبوب ومحبوب ، ولا بين عاطفة وعاطفة ، ولا بين شباب ومشيب .

ولا يكون الشعر تعبيراً إذا كان صاحبه يزعم لك أنه معطيك صورة من الأحياء والجمادات وهو لا يعطيك صورة من نفسه .

وإنما هذا صناعة وفقر فى نوازع الحياة ؛ لا يبلغ بقائله من القوة أن يميزه «شخصاً كاملا» بين غيره من شخوص الأحياء .

والمقياس الثالث للشعر الصادق أن القصيدة بنية حية أو «بنية عضوية» يقع كل جزء منها فى موقعه الذى لا يغنى فيه غيره ، كما تتألف الأجسام من الجوارح والأعضاء .

فإذا عالجتها بالتقديم والتأخير ماتت كما يموت الجسم الحى الذى تضع قدميه فى موضع رأسه أو رأسه فى موضع قدميه .

أما إذا جاز لك أن تبعثرها شذر مذر ثم تعيدها فى كل مرة على وضع جديد فهى إذن من عالم الجماد لا من عالم الأحياء . بل هى من عالم الجماد الذى لا فن فيه ولا تنسيق له ولا معنى لتركيبه . لأنك لا تستطيع أن تصنع هذا الصنيع بجماد كالتمثال أو جماد كالدولاب أو القدح المنقوش .

***

هذه أمثلة من المقاييس التى ندين بها فى نقد الشعر وتقدير الشعراء ...

فعلى أى وجه تجوز المخالفة فيها ؟

لا تجوز المخالفة فيها إلا على وجه من وجهين :

فإما أن يقول القائل إن هذه المقاييس باطلة فى جملتها وتفصيلها ، وإن الشعر قد يكون من طراز الشعر الرفيع وهو لا يعطينا مزية إنسانية بمعزل عن رنين الأوزان وطلاوة الألفاظ ، ولا يعبر لنا عن نفس صاحبه ودخيلة حياته ، ولا تتماسك قصائده تماسك البنية الحية التى تستعصى على التقديم والتأخير .

فإن قال القائل هذا فهو وشأنه فيما يراه ، والناس وشأنهم فى الأخذ بما رآه .

أما إذا قبل تلك المقاييس وارتضاها فليس له غير وجه واحد للمخالفة فيما قدمناه ، وذلك أن يقول إن المقاييس صحيحـة ولـكنها تنطبق على شعر المدرسة الشوقية وما جرى مجراها .

ومعنى ذلك أنه يستطيع أن يستخلص من دواوين شوقى صورة صادقة له كالصورة التى نستخلصها من الدواوين لأمثال المتنبى والمعرى وابن الرومى وأبى نواس وأن يعرف من غزله أطواراً لحبه فى الشباب والمشيب ، وأوصافاً لمن أحبهم ونظم الغزل فيهم على اختلاف المحاسن والسجايا وألوان الغرام .

٢ - تفسير الأحلام

للعلامة سجموند فرويد

سلسلة محاضرات ألقاها فى ڤينا

للأستاذ محمد جمال الدين حسن

المحتوى الظاهر والمحتوى الباطن للحلم :

رأيتم أن دراستنا لسيكولوجية الأخطاء لم تكن عديمة الفائدة ، فقد استطعنا بفضل الجهود التى بذلناها فى هذا الاتجاه أن نصل ، عن طريق الفروض التمهيدية التى تعلمونها ، إلى نتيجتين : الأولى فهم لطبيعة عنصر الحلم ، والثانية العثور على طريقة لتفسير الأحلام . أما عن طبيعة عنصر الحلم فقد رأينا أنه ليس فى حد ذاته شيئاً رئيسياً ، وإنما هو بديل من شيء آخر مجهول لدى الشخص الحالم . وإنا لنأمل فى تطبيق هذا الفهم على الحلم بأكمله كمجموعة من هذه العناصر ، والطريقة التى سنتبعها هى أن ندع بعض الأفكار البديلة تتوارد على خاطرنا ، وبوساطة الترابط المطلق سنصل إلى كشف الغطاء عن الأفكار اللاشعورية وإبرازها إلى منطقة الشعور .

فإذا انتقلنا الآن من النظر إلى العنصر الواحد ونظرنا إلى الحلم كوحدة كاملة وجدنا أن الحلم ما هو إلا تحريف لشيء آخر لاشعورى وأن الغرض من التفسير هو الكشف عن هذه الأفكار اللاشعورية ، وعلى هذا يجب مراعاة الثلاث قواعد العامة الآتية عند التفسير :—

١ — لا داعى للاهتمام بالمعنى السطحى للحلم سواء أكان معقولا أم غير معقول ، واضحاً أم غير واضح ، فهو لايحتوى بأى حال من الأحوال على الأفكار اللاشعورية التى نبحث عنها .

٢ — يجب علينا أن نركز جهودنا فى محاولة تذكر أفكار بديلة لكل عنصر على حدة من غير أن ننعم النظر فيها كثيراً لنرى إن كانت تحتوى على شيء يلائم الحلم أو لا يلائمه . كما يجب علينا أن لا نهتم كثيراً إذا شعرنا أن هذه الأفكار تقودنا بعيداً عن عنصر الحلم .

٣ — يجب علينا أن ننتظر حتى تبرز الأفكار اللاشعورية الخفية التى نبحث عنها من تلقاء نفسها كما حدث فى حالة الكلمة المنسية « مونا كو » التى رويتها لكم فى المحاضرة السابقة[1] .

والآن أظنكم أدركتم أنه لا داعى مطلقاً للقلق أو المبالاة إذا كنا لا نتذكر الحلم بأكمله بل نتذكر جزءاً كبيراً أو صغيراً

(١) العدد ٧١٦ من الرسالة .

ومعنى ذلك أنه يستطيع أن يترجم قصائد شوقى ويحتفظ لها بالجوهر الذى لا يزول بزوال المحاسن اللفظية والنغمة الموسيقية ، ويستطيع أن يتحدى الناقد بقصيدة تتماسك فى بنيتها كما يتماسك الأحياء وتستعصى على محاولة التقديم والتأخير .

فإذا استطاع هذا جاز له أن يسمى استحسانه استحساناً وأن يسمى كلامه رداً على نقد وبياناً فى معرض الآراء والأذواق .

أما أن يكون قصاراه « الاستحسان وبس » ! فله أن يستحسن « وبس » كما يريد ، وله أن يقول إن المستحسنين مثله «وبس» كثيرون . . ولكن أى استحسان هذا الذى تقيمونه معياراً لآداب الإنسانية يا هؤلاء ؟

إن الذين طربوا لشعر شوقى ولم يلمسوا مواطن النقص فيه هم بأعيانهم أولئك الذين طربوا لتلك الأغانى السقيمة الشائعة ، ورددوها وترنموا بها ولا يزالون يترنمون بها وهى تغثى النفوس وتفرغ المعدات .

أفهذا هو المقياس القويم المستقيم ، وما نبسط نحن من خلاصة الآداب الإنسانية هو التحيز والعجز عن التقدير ؟

افهموا يا هؤلاء أولا .

وافهموا يا هؤلاء ثانياً .

وافهموا يا هؤلاء أولا وأخيراً .

افهموا قبل أن تتهموا ، وافهموا قبل أن تنصبوا أنفسكم قدوة للنقد والتقدير ، ومحكمة تقضى بالتحيز وتستأثر لقضائها بالإنصاف .

عباس محمود العقاد

مقـــدمات جـــديدة

لقــراءة الشـعر الجاهــــلي

بقلــم
خالد محي الدين البرادعي

حرية الاختيار :

بعد مرور خمسة عشر قرنا ـ بالتقريب ـ على تلك الطلائع الابداعية الشاهقة التي غسلتها شمس صحرائنا الخالدة ، ونمنمتها عرائس عبقر بين قبلة حب ولمسة انملة كانها ورق العنم. ونقلتها افواه الراحلين بين نجد والحجاز ووادي اليمن السعيد. لتزين نجوم الصحراء وتؤنس وحشة المتوحدين بين الحيرة والشام والانبار . وبين غزة والبحرين ، وفي مناطق اخرى لامست ترابها قدم انساننا المتطلع الى حجب الغيب يود اجتيازهـا ـ حتى ولو بالاحلام ـ . قد يخطر لانسان ما يعيش في عصر الغيث فيه الحدود بين الارض والسماء ، وربما بين كوكب وكوكب ان يسال . كيف استطاع راعي الشياه وحادي العيس . والباحث عن اسباب البقاء في تلك الدوائر البيض التي تغيب فيها الاتجاهات ان يحول الوجود الى لغة ؟ ثم يحتمل هـذه اللغة اعتصارا ومخاضات .. ينفخ منها فيما بعد شحنات ملئت بزخم ما فوق زخم الكلام العادي . تتصادم اعناقها باعناقها متولدة من جديد في متحرك وساكن . يترك عند السماع بوحا منغما يرتفع بسامعه الى كون من القوة الخارقة غير المنظورة .. ويكون الشعر الوجه المشرق الذي شد اليه انساننا عبر التاريخ ؟

تشير اشراقات الذهن التي اقبلت من هناك ان الشعر ضرورة . لم تولد كما عرفناها . بل ثمة ضرورات اخرى ، كانت هي رحيقها المصفى وسلافها المسكر . وليس بدعا ان يكون الشعر احدى ولادات السحر .. تلك اللغة التي حاول الانسان تسلية وحشته عن طريقها . واذا كان لكل شعب من شعوب هذا الكوكب طريقته الخاصة في التعبير عن وجوده في مجالات السحر ، فيكون الانسان العربي قد اهتدى الى مسلاته الساحرة عن طريق الابجدية واذا استطاع علماء « الانتربولوجيا » ان يكتشفوا خصائص الشعوب ، ويدرجوها كلا الى فصيلته من حيث التعبير عن وجوده وتطوير ذاته من اجل البقاء الافضل، فانهم لن يتعبوا طويلا ليكتشفوا ان من اعظم الخصائص التي امتاز بها انساننا العربي ايجاده واحدة من اهم المعادلات الكبرى وهي ـ لغة الشعر ـ طبيعة هي نمت لدى انساننا المتطور . فاهتزت وربت وآلت تلك الثمار اليانعة التي نقف بين يديها مبهوتين « لا علم لدينا ولا نكر » عاجزين ـ الا من رجم بالغيب ـ عن تتبع نشاتها الاولى بشكل علمي يدعو الى الاطمئنان . خلـف لنا الاوائل رجزا . وقال القائلون . منه فتق القريض .

كانت تلك المحاولة الانسانية الخالدة ـ الشعر ـ لدى انساننا الجاهلي تدور في فلك المحسوس والملموس من عالمه المترامي الاطراف . وقبل المضي في هذا البحث اود ان الفت النظر الى ببغائية بعض المحققين من مستشرقين وعرب حول ضيق خيال الانسان العربي والتصاقه بالارض . مقارنة بما اوجده انسان الاغريق مثلا من مخلوقات اسطورية شاركت في صنع الغيب وصنع الواقع . وهي ان المفاضلة بين الشعوب لا تقـاس بالمقارنة . بل بما ابدع كل شعب على حدة . مع التاكيد الجازم على الطبيعة الجغرافية التي وجد هذا الشعب في احضانها . والتي كانت العلة الاولى لميلاد الخصائص البيئية من سلوك فكري وسلوك عملي لدى كل شعب . ويجدر التاكيد على ان حديثنا هنا ينطبق على الحالة المتطورة التي وصل اليها الشعب العربي بعد المرور بعدة مراحل بدائية كما هي الحال لدى كافة شعوب العالم .

اجل ان الشعر العربي الجاهلي الذي قراناه يدور في فلك المحسوس والملموس انطلاقا من بساطة الحياة الصحراويـة الجافة الموشاة بين الان والان بتطريز جميل من موجة تداعب الساحل وشجرة نخيل ودالية .

ويسرح العربي بصره في الافق بين رحابة الصحراء والسماء الصافية لينطبع في اعماقه الصفاء والوضوح والبساطـة . وتمازج في وجدانه اشتات الصور منقولة عن واقع هـو في احشائه . النجوم . الشمس . القمر مسايل الامطار. النسيم. الرياح . الجفاف . الكلاء . احجار الموقد . الظبـاء . حيوانات الصحراء المالوفة لديه . ادوات بقائه وتاكيد ذاتـه . السيف الـرمح . الخمر ذات الطبيعة السحرية التي الهمت انساننا الجاهلي الكثير . يضاف هذا كله الى المراة التي لم يرسمها الشعر القديم كما هي ـ قط ـ .

وعندما نؤكد على ظاهرة تنمية اللغة وتطويرها لدى العربي حتى لكانها الوجود كله ، منطلقين من قراءة تلك الجداول اللغوية الصافية التي تكونت من خلال احساس العربي بقيمة الحركة والنمو . فليس ترفا ان يكون للاسد مئات « الصفات » والتي نقلت الينا على انها « اسماء » وهي في الحقيقة مرافقة لحركة الاسد وليست اثوابا البسه اياها الشعر القديم . وصفات الناقة او الجمل تراكمت في قواميسنا من جراء احساس ابن الصحراء بقيمة وقدرة هذا الحيوان الذي وصلنا بالشعر كما الاسطورة التي لا حدود لابعادها . واذا قدر من خلال ضغط عوامل

لبيئة ان يكون السيف رفيق انساننا ندرك بالتاكيد قيمة لصفات التي تعد بالمئات لهذا الصديق الذي طالما جلى الكرب ن وجه انساننا في رحلة الحياة الطويلة . وقدر لتلك الحياة لزاخرة بالحركة ان تكون المعين الثر لشاعرنا الجاهلي يغرف نه غرفا على مدار العصور .

وثمة وجه داخلي للحياة العربية في الشعر هو العمق لانساني الذي ترجمه شاعرنا رجزا وقصيدا . احساساته .نوازعه ونزواته . خيرها وشرها بلا قصد ومواربة . والتي ما ان يكتفي بترجمتها الى لغة الشعر بقدر ما كان يوائم اعظم لموائمة بين اللفظة والحركة . بين التصور والحياة . بين القول الفعل . لم يكن الكرم كاعظم خاصة تمتع بها انساننا الجاهلي لفظة شاعرية . بقدر ما كان الواقع التطبيقي لها يعكسها في لشعر . ولم يتغن بالشجاعة لانها كلمة تعكس مدلولا انسانا بيلا بقدر ما كانت الشجاعة جزءا لا ينفصم عن كيانه الانساني لعام . ولم يتغزل الجاهلي بالمراة وهو بعيد عن ممارسة لحب . بل لم يصف المراة كما هي ابدا . بقدر ما كان يصفها نما يحبها .

كان الشاعر الجاهلي اذن مخلوقا . فارسا . كريما . عاشقا . نبيلا . يحتضن هذه الخصائص السامية التي تمثل طور المخلوق البشري كما يحاول الخيال الانساني الراقي ان صوره .

اما التصاق الارض والمراة بتكوين القصيدة الجاهلية . بانما يحملان لنا الجانب الاهم من خصائص الشعر الجاهلي للذي علينا ان نتعمقه بوضوح .

البيئة :

الجاهلي الشاعر الف نفسه كما قلنا في بيئة ذات خصائص عينة . هي التي ساعدت على تكوين شعره والوصول به الى راقي الكمال ممثلا بتلك القصائد الجياد التي قراناها للفحول نهم . ولا نبالغ اذا اعتبرنا ان الشاعر الجاهلي كان يكثف جوده بكافة جوانبه في قصيدة واحدة . ولان الطبيعة متقاربة لابعاد في انساننا الشاعر . تشابهت القصائد من حيث مسرحها لفكري . واشعاعاتها الذاتية والموضوعية ـ الامر الذي دعا لنقاد فيما بعد ليعتبروا القصيدة الجاهلية كتابا مقدسا لا جوز الخروج على نصوصه ـ وحرية الجاهلي الشاعر وبلا حدود برز في كل اثر شعري وصلنا . صارخا ناطقا بان الشعر لجاهلي هو التجربة الانسانية الحية التي ارتادها شاعرنا عذراء. ستودعا لديها كل نوازعه واحلامه وتطلعاته ونظرته في ذاته . واهله ـ ووجوده .

والشعر الجاهلي هو الطفل الاسطوري الذي عانق لحياة كاعظم ابنائها المخلوقين الخالقين دون وصاية من ناقد و لغوي او رجل تاريخ او عروضي . نما كما استطاعت طبيعته ن تمنحه عوامل النماء . بلا تاثير من مربين وحملة اختام سدنات عروش . ووصل بالنمو والتطور الى اعلى درجات لكمال التي ان لم تتصل بالمطلق فلان طبيعة الكمال الشعري تف هناك .

شعر راى الواقع وعاشره وعاناه . ثم انعكس واقعا اخر نقى صافيا اسقط الدرن ليصبح نموذجا لواقع افضل .

ولا ينبغي ان يشحط بنا الخيال الى مزار بعيد . فنفهم ن الشعر الجاهلي هو النموذج الذي علينا ان نصوغ شعرنا الان على مثاله . ومن هذا الفهم الخاطىء لطبيعة الشعر وعلاقته بتكوين الشاعر العقلي والخيالي . وارتباطه بالبيئة . حاول المعنيون رسم حدود للشعر لا ينبغي تجاوزها ولم يعلموا انهم بذلك قيدوا خطوات هذا الطفل الاسطوري الذي كان بامكانه الوصول الى معارج الكمال المطلق . وكانوا اوصياء بذلك عوقوا حركة الشعر . والانفجارات التي كانت تظهر بين الحين والحين في تاريخنا الشعري . كانت تمردا على قوانين الوصاية وتجاوزا لعقلية الاوصياء . وتحطيما لقضبان سجون سجنه بها الرسميون بعد نزول القران بقليل . وهذا القليل يتمدد ليصبح مائة وثلاثين او اربعين سنة . اي منذ انتشار التدوين في بداية الحضارة الاسلامية .

لكننا ننظر الى القصيدة الجاهلية كمثل اعلى لحرية الشاعر في صوغ تجربته الشعرية . ومن ضمنها الادوات التي حملها احاسيسه وخطرات وجدانه .

الشاعر الجاهلي انسان الفى نفسه وحيدا في الصحراء . بين نجمة تبتسم له على خد السماء البعيد . وخيمة ترافقه في حله وترحاله . وناقة ينظر اليها كما ننظر اليوم الى طائرة نفاثة او قطار متقن الصنع والحركة . ووجد بين يديه حواء رفيقته وملهمته . ومستودع الجمال المحسوس الذي اضفى عليه الكثير من تطلعاته الذكية والمثلى .

وازاء وحدته بين ثنائية الارض والسماء كان عليه ان يفعل ويتكلم فماذا يقول ؟

سمع السيمفونية الطويلة المهمة الالحان . تعزفها قدرة لابد من وجودها . بعضها في بكاء الغيم وضربات الرعد الرعناء . وبعضها في عويل الرياح ذات المصدر الخفي البعيد ، وبعضها في حسيس النار الباهرة ، وبعضها في حفيف النسمة الباردة في جمود الصقيع المحرق . والبعض الاخر كان ينبع من طنين اذنيه وهو ينظر الى امواج السراب تهتز كاعمدة من ماء على مرمى البصر في الحر اللافح المحرق في ثغر الافق وكان لابد له من ان يتكلم .. فغنى .. مؤنسا وحدته . وتلذذ في الغناء وهو يبصر الناقة الامينة الذلول تنصت لهذا الغناء الشجي فاستمر . يصفها ويستوحي من خطواتها . اي ان الشاعر الجاهلي كان بينه وبين حيوانه واشيائه علاقة اخذ وعطاء ، وتفاعل في سبيل البقاء . ونظر الى حواء الملهمة التي انتصبت امامه رمزا لاستمرار الحياة . واكتشف تلك العلاقة الحميمة بين الارض والمراة من حيث هما سببا الوجود والتوالد والاستمرار . الارض تنبت له الكلا ، وحواء تنبت له الانسان فيبقى . فكل ما في المراة شهي ولذيذ وجميل . وكل ما في الارض شهي ولذيذ وجميل . فكانت حواء مدخله الى محراب الشعر وكانت الارض محرابا لهذا الشعر باحجارها . وكثبان رمالها ، ومسايلها وشعابها واسماء ابارها .. كانت الارض جسد القصيدة الجاهلية يطرح عليها انساننا الشاعر كل بضاعته . حتى خفقات قلبه . وكانت المراة المخلوق الشهي اللذيذ . باب الشعر الذي يفتحه برفق لدخول الهيكل . وتتنوع لدى شاعرنا الخالد عملية الدخول . فهي قبلة حينا ، ودمعة حينا . ولمحة من ذاكرته حينا اخر . وقد تكون رسما لاحدى لوحات الخيال البرىء بين الحين والحين . اما جسد القصيدة الذي يعج بالنشاط فهو مستودع هائل لتلك اللباقة التعبيرية النادرة المثال . البارعة في التوافق المدهش بين توظيف اللغة لرفع المحسوس . وبين الاشياء الخام التي كانت تتشكل منها القصيدة الجاهلية .

واذا توصلنا الى ان اللغة هي المعادلة الطبيعية التي استطاع الانسان الجاهلي الحياة عن طريق حلها . نصل الى عدة نتائج هامة . منها او من اهمها ان الشعر ضرورة للانسان الجاهلي . مع تاكيدنا على ان الشعر رفيق الانسانية منذ اكتشاف خفقات القلب وخطرات الوجدان اينما وجد الانسان مما حدا بانسان كهامان ان يقول «الشعر هو اللغة الام للبشرية». لكنها ضرورة اكتشفها انساننا الجاهلي وعاشها ونما بها ونمت به دونما وصاية او اكراه .

المعاناة :

الانسان الجاهلي سائر . او قل هو يدور في مزالق الصحراء لا يكاد يستقر بمطرح . وقراءة واعية للاثار الشعرية الجاهلية تطلعنا على ان الرؤية الشعرية للجاهليين ، بما فيها من حركة ونمو هي ترجمة هذا الانسان الى شعر . الشعر لدى الجاهلي . هو الانسان الجاهلي نفسه . واذا وجد في هذا العصر من يصف الحضارة الجاهلية بانها حضارة لغة . يحق لنا كخلفاء لذلك الانسان العظيم ان نفخر بهذه الخاصة ، لا ان نقلدها بخطو ببغاوي ارعن ، بل توصلا الى ان الدفع الزاخر الذي حملته اللغة العربية قبل القرآن كان اصدق ظاهرة لاثبات الانسان العربي ذاته في مجال الحركة والتطوير وتوكيد نفسه في الوجود عن طريق اللغة ذاتها . حيث استطاع رسم وجهه الثاني في مجالي الفعل والاختيار . وكان الشعر عملا منفما حمله الجاهلي نسخة ثانية من كيانه . وحركة الانسان الدائبة في الصحراء عكستها لغته بشكل تصورها حركات الاعراب نفسها . لا يبدأ كلام العربي بساكن ، لا يلتقي في اللغة ساكنان. معظم القصائد الجاهلية التي وصلتنا تبدأ بفعل . « قفا نبك » « صحا القلب . . » « ودع هريرة » « سائل معدا » . . الخ

معظم القصائد الجاهلية تبدأ هذه البدايات التي تنم عن الحركة ـ والسير ـ والرغبة في الاستمرار وما تبقى من القصائد وهي قليلة ، لا تبدأ بفعل تبدأ باحرف استفهام . من ؟ أن ؟ اين ؟ هل ؟ او تنبيه . الا . أ . او نداء . يا . أيا . أ . ونتساءل بعد هذا الكشف عن احد جوانب التجربة الشعرية الجاهلية . هل جاءت الحركة الى مطلع القصيدة مصادفة دون اختيار من قبل الشاعر الجاهلي ؟ وهل كانت حواء التي احتلت مدخل التجربة الشعرية حلية او زخرفا في القصيدة ؟ وهل اقحم الشاعر الجاهلي الدمن والاطلال في قصيدته بلا معنى ؟

ان الحركة . والمراة . والطلل كثالوث مقدس في الشعر الجاهلي ، يعكس لنا بشكل خفي وربما لم يتنبه له دارس او محقق حتى الان طبيعة المعاناة وتشخيص الصدق في العمل الفني الانساني الخالد .

ان الثالوث هذا ترجمة للفعل ـ والحب ـ والتعلق بالارض. كوجه خلفي او عمقي لشكل الانسان العربي الذي كشف ذاته في لغته ومنحها ما يريد ان تمنحه اياه الطبيعة من طول وعمق وحركة واستمرار . مما يدعونا الى التاكيد على ان الشعر الجاهلي كان معاناة من قبل الانسان لرسم انسانيته فيه . وعندما نصف هذا القدر الذي وصل الينا من شعر اسلافنا الخالدين . بانه ديوانهم . ومرآة وجودهم . وحامل حركتهم والمعبر عن تواجدهم في هذه البقعة من العالم . علينا ان نضيف لكل ذلك ان الشعر الجاهلي بما حمل من فخر ذاتي ، وقوة انتماء قبلي ، ووصف حي للطبيعة والحياة ورسم دقيق لم ينس خطا واحدا من خطوط الحياة العربية في فترة ما من التاريخ . كان هو الانسان الجاهلي نفسه بمعاناته وتركيبه النفسي والفكري ـ ونزعة تطلعه ، او ملكة تشبثه في الحياة ومواجهة همومها . او بتعبير وجودي كان يختار مصيره وينقله بالشعر . واذا كانت كل « حقيقة لا تكون الا بفعل عاملين ، عامل البيئة وعامل الذاتية الانسانية » كما قال سارتر فالشعر الجاهلي هو الاثر الاعظم الذي حمل في طياته هذه المعادلة بكل صدق . فنجد في لغته الجزلة المنسوجة على نول الجمال العبقري البالغ روح ذلك الانسان وموقفه من الحياة والاخرين متغلغلا في البيئة ، ومتغلغلة فيه البيئة كاكمل ما يكون التداخل والاعتناق والالتحام . حتى كان القارىء في كثير جدا من هذه القصائد لا يستطيع ان يسال عن مفردة لا لزوم لها في الشعر . اي انه شعر ليس فيه « حشو » تلك الخاصة التي انزلقت الى الشعر العربي فيما بعد وشوهت الكثير من معالمه وعندما ضاقت نصوص القوانين بتمدد الانسان وسعته .

كانت التجربة الشعرية الجاهلية كما نفهمها تجربة خاضها الانسان الجاهلي مختارا شكلها ، وارضها وخلفيتها وعمقها . فمن حيث اللغة كان الشاعر حرا في اختيار الفاظه، بما يتلاءم مع مستواه الفكري ، ومظاهر حياته وخصائص بيئته . ومن حيث الموسيقى فقد ظلت الفترة الزمنية التي وصل الينا جزء من نتاجها الشعري فترة مخاضات ايقاعية ، وولادات موسيقية لم تحصرها القوانين ، ولم تقيدها الاقياد ولم يخنقها الاوصياء والنقاد . كان الشاعر لا يهتصر قافيته ويشدها او يمطها حتى تخضع للقالب « الاعرابي » وظهرت في الشعر الجاهلي الحركة المختلفة عن حركات السياق والتي سميت فيما بعد « بالاقواء » . وكان الشاعر الجاهلي يتحرر من دقات الايقاع الذي سحرنا بالضجيج الموسيقى الصاخب ويختار كلمات تظن انها حطمت وزن البيت ، كان حرا في اختيارها . لكن الاوصياء بعد العصر الجاهلي وجدوا لها وعاء خاصا اسموه « بالاشباع » . وكان الشاعر الجاهلي يخرج نهائيا عن الاوزان المالوفة لدى معاصريه وسابقيه . ويصنع لنفسه عملا شعريا تتخلق فيه الموسيقى بشكل نطلع عليه الان فنحسبه مليئا بضربات وايقاعات غير متجانسة ، كما هي الحال في البحور العروضية السليمة . وهذه الظاهرة شملت شعرنا الجاهلي بشقيه ـ الرجز ـ والقصيد ـ . وابرز من هذا كله ان البيئة الجاهلية بكل ما فيها وذاتية الانسان الجاهلي بكل ما فيها ، كانتا ميدان الشعر الفسيح ومسرح تجارب الشاعر الخلاقة . لم يكن في الشعر الجاهلي غزل . وفخر . وهجاء . ونسيب . ووصف . والى هذه المرقعات التي حبل النقاد زمنه طويلا وتمخضت عنها ارحامهم الفارغة . كل هذه الخصائص كانت دفعة واحدة بالقصيدة الجاهلية . البكاء على الاطلال كان واقعا ملموسا ولم يكن زخرفا جماليا في الشعر ، المطلع الغزلي كان الشحنة الاولى التي تتفجر من ورائها مخزونات النفس الشاعرة. الرحيل على الناقة والجمل ، والصيد والرعي . ونصب الخيام. وصليل السيوف وكرع الخمر والانتماء القبلي . والاشارة بعظمة القبيلة . كانت هذه المظاهر التي عرفناها ميدانا للشعر . كانت جزءا او اجزاء من صميم تكوين الانسان الجاهلي وقراءة المعلقات فقط كمنصر بارز من عناصر هذا الشعر مع الاطلاع المبدئي على حياة اصحابها ، تقدم لنا الدليل على ان الشاعر الجاهلي لم يكن زائغا في انتقاء مسرحه الشعري وقاموسه وجوه الموسيقى ، بقدر ما كان ممارسا لهذا الانتقاء . وحرا في ممارسته وقد يسال سائل ونحن نتعمق جذور الكمال في الشعر الجاهلي سؤالين لا انكر انهما طرحا في معظم الدراسات التي تناولت هذا الشعر العظيم . وقد مرا بذهني منذ عشرين

سنة ، عندما كنت اقرأ الشعر الجاهلي . وآراء اللاحقين به من عرب ومستشرقين . وهذان السؤالان هما .

١ ـ اين وحدة العمل الشعري في القصيدة الجاهلية ؟

٢ ـ لماذا طغى عنصر الوصف على هذا الشعر حتى كاد يستهلكه؟

ولا اظن مبدئيا ان السؤالين خطرا للشاعر الجاهلي نفسه. اي اننا نسالهما من خلال احساسنا بقيمة الشعر وتنوعه واتساع حدوده وآفاقه . ونحن في القرن العشرين . بزمان غير الزمان . ومكان ان لم يكن قد تغير فلا شك انه طرا عليه الكثير من التعديل والتبـديل .

وبالتالي هل من المنطق ان نسال الشاعر الجاهلي ان يكون ترجمانا امينا لذاتية الانسان في القرن العشرين ؟ بل المنطق ان نعيش قدرة ذلك الانسان وتكوينه العقلي ، ثم نعكف على دراسة منجزاته فان تفوق الانجاز على امكانية متاحة للمنجز نقول على الفور انه تجاوز عصـره . وان تفوقت امكاناته المتاحـة على حجم ونووع انجازه اتهمناه على الاقل بالخور والجمود . وهذا ما لا يوافق مفكر او مثقف على الصاقه بانساننا العربي الجاهلي الشـاعر .

قلت في سطور سابقة ان الحركة الناتجة عن سرعة التنقل هي التي طبعت الجاهليين بطابعها . وانعكست هذه الحركة على لغته وشعره فكلامه يبدأ بمتحرك كانما اللغة تتململ .. لتنطلق في رحاب العالم غير المنظور تكتشفه . وشعره في الغالب يبدأ بالفعل الذي يعبر عن تلك الحركة . واسبغ هذه الخاصـة نفسها على كل ظاهرة تبرز له في ثنايا رحلته الحياتية المعطاء . اسبغ على كثير من الاسماء صفات تحول هذه الاشياء الـى اساطير .. الى شحنات تتفجر طاقات الشعر منها جميعا . حتى كفاحه من اجل البقاء كان ـ سيرا ـ فتحا ـ تحركا ـ تموجا في وديان الحياة . ارايته بعد نزول القرآن مباشرة كيف انزرع في رحاب العالم من شرقه الى غربه ومن شماله الى جنوبه ؟ وكانه المارد تفجر عنه القمقم ليملأ الحياة البشرية بالعطاءات والهبات وتاكيد الذات في الارض ؟ اما قرات تاريخ هذا النفر الطائر في الفتوحات العربية في القادسية ، في دمشق ، في حمص، في اسبانية في مصر في افريقيا ، في فارس ، في الهند ؟ الم تحس بان هذا العربي المسافر في خياله وعينيه وقدميه ويديه وشعره .. اراد ان يتجاوز الكوكب . الارض ، الى سدرة المنتهى ، ودوحات عليين لدى الملأ الاعلى ؟ الم تر الغافقي الذي هجم على البحر بحوافر مهره يود ان يتقحمه ؟ لن استرسل في ضـرب الامثلة لانها كثيرة .. وجزء منها ينبئك اليقين . ولماذا نريـد ـ الان ـ ونحن نقرا التاريخ والادب والفلسفة وعلم النفس، وشذرات من العلم المنظور ان نقيم الجاهلين بنفسية انساننا المعاصر القلقة التي ازدحمت في ظلماتها من الثقافات والعلوم ، ونطالب شاعرنا الجاهلي بان يكتب قصيدة وحدة البنـاء الذي ـ اصبحنا الان نفهمه ـ واذا ما تهدم بيت منها تنهار كما لو كانت حائطا منسوجا ؟

في واقع الامر ان القصيدة الجاهلية لم تعتمد البنـاء الكلي المتسق للعمل الفني بحيث لا تخلخلها الزيادة ولاالنقصان. ولكن طبيعة البيئة الجاهلية المتحركة السائرة . والتي كـانت التجربة الشعرية نقلا « مثاليا » لها فرضـت على الانسان الجاهلي النسق الشعري الخاص ، محمولا في شحنة وجدانية تغلي وتتصبب قطعا قطعا كانها جمال القافلـة او خـراف القطيع اسميت كل شحنة منها بيتا ولم تكن القافية الرنانة الا الخيط الذي يربط البيت والبيت . وكان من اختيـارات الجاهلي لفنه ـ وربما من تصميم وتصور مسبقين ـ ان تكون كل شحنة شعرية مستقلة ببنائها المحكم المتقن . بحيث اذا ضاع من القافلة جمل لا تضيع القافلة ، واذا ضاع من القطيع حمل لا يضيع القطيع ولـكن ابتعد بهذا التحليل عن تلك البيئـة الجاهلية نفسها ، قلت القافلة ، وقلت القطيع . كظاهرتين من تلك البيئة . تتوافر فيهما ـ الحركة ـ واسرار البقاء ـ .

وقراءة متانية للقصائد الجياد الجاهليات ترينا ان الابيات لو زادت او نقصت تظل بين ايدينا روح الشاعر وجو القصيدة العام ، وقسط وفير من الخصائص الفنية السامية التي عانى شاعرنا الجاهلي وجاهد في سبيل خلقها .

اضيف الى هذا التحليل ملاحظة لـم يشـر اليها قـط دارس لهذا الشعر خلال مئات السنين الماضيات بمن فيهم نقادنا المعاصرون الذي منحوا هذا الشعر حياة جديدة من خلال قراءته وتعريفنا به . هي فقدان النهاية من العمل الشعري الجاهلي . وحيث ينتهي الشاعر الجاهلي من انشاد قصيدته يدفعنا لنتساءل . وبعد ؟ . القصيدة ذات مطلع بالتاكيد . حتم عليـه الشاعر ان يكون مدخـلا الـى محـراب شعره . وامـا من بـين آثـار مضـارب خيامهـا واطـلال اهليها . ولكن الباب الثاني لهذا المحراب المقدس يظل مفتوحا على مصراعيه ، حتى لتحس بان الشاعر الجاهلي عائد اليك يستانف رحيله الشعري مرة اخرى ، فهل نضيف هذه الخصيصة الى طبيعة الحركة ؟ طبيعة الرحيل ؟ طبيعة السير الذي اراده الجاهلي لنفسه ؟ وان شاعرنا ما دام ينقل لنا وجودها شعرا يريد لهذا الوجود ان يستمر . وانه لا يريد ابدا ان يضـع الخاتمة لعمله الشعري ؟ من يدري ربما يكون ذلك تعبيرا عن اختياره وحريته . وسمة خاصة في شعره العظيم .

ثم لماذا طغى الوصف على تجربة الشعر الجاهلي ، اليس هذا هو السؤال الثاني الذي طرحناه ؟ اجل . قلت ان الانسان الجاهلي يسير وكل ما بين يديه من مقومات حياته سـائر . سد مارب التاريخي الذي كان سببا لبناء حضارة عظيمة من حضارات الامم . هو الآخر سار . الحبيبة تنزلق من امام ناظريه . ولا يراها الا محمولة في هودج على ناقة في قافلة تبحث عن الكلا .. حامل اكسير الحياة . في خضرته الزاهيـة ، البيوت التي يتبطنها .. هربا من حرارة الشمس الحارقة ، وصقيع الشتاء الكالح .. وبها يلوذ الى نفسه بين الحـين والحين . هي الاخرى تسير .. ترحل .. تتنقل مع القبيلة او مع فخذ من افخاذها . الخرفان تركض .. وعيون الماعز الزئبقية تنفض غشاء الصمت والسكون ، وتسير هي الاخرى . الظباء التي طالما سرق منها العين السـاحرة واللفتة الباهـرة ، والخطوة الراقصة .. هي الاخرى لا تقف قط امام عينيه في مكان ما . وحياته اذن رحلة .. مسير لا وقفة بعده . ترحل مستمر منذ كان جنينا حتى يستل عنقه سيف او يغتاله الموت في ساعة غفلة .

اما كان ذلك الانسان يحن لاستجماع اشياء لا تستقر بها ارض ولا ينعم بها نظر طويلا . في ذاكرته على الاقل . في وجدانه المرهف وفي فؤاده الذكي . بالتاكيد ما دام وجد السبيل الى ذلك متاحا له في كشفه السحري الباهر الممتـع المدهش ، الشـعـر .

الشاعر الجاهلي رسام . لم تسعفه العين المجردة على رسم صوره فاستعان بعين خياله . لينفذ منهما شعاع سحري

انيق . يحيل حياته الى لوحة بارعة لها مطلع وليس لهـــا نهاية . ذات الوان ليس قوس قزح أحلى ، وذات حياة ليست الطبيعة اكمل . حسناء علراء . نحتت من مقاطع الضوء في ساعات الصفاء الملهم ، عليها ثياب من سندس ، واستبرق يطوف بها ولدان مخلدون .

الانسان الجاهلي شاعر عانى الحياة رحلة بلا توقف . هو على صهوة جواده الذي احبه . وكان له صديقا وفيا . فاقسم ان يخلده ومنحه الكثير . وامامه ناقته الــذلول . وبعيره السفينة ، يتهدجان على شوك البادية او رمال الصحراء. اليسا صديقيه في رحلته ؟ ويمر ظبي فقد اقرانه . اللهفة ملء قفزاته . والحنان ملء نظراته . والبحث عن امه او حبيبته ، شنقه في اشرئباب عنق اتلع لن ينحني .. اليس جديرا بهذا الشاعر ان يلتقط له صورا عديدة في طريقه ، يعيد النظر فيها ويمنحها بالشعر حياة اخرى ؟ كان الشاعر الجاهلي في رحلته الشعرية ، سابحا فوق المحسوسات والموصوفات يحط حينـا ويحلق حينا . يختطف مشهدا خطف الطائر شربته انا ، ويقف وقفات قصارا ليتفحص المشهد الذي ينقله آنا آخر ، ويلع بين الحين والحين على التعمق في خطوط المشهد وجزئياته . حتى اذا نقله وفرده بين يدي حبيبته الملهمة لا يترك لها مجالا لسؤال عن جزء من اجزائه .

كانت الصورة في قصيدة صورتين ، صورة المشبه ، وصورة المشبه به . وكثيرا ما كان يمحو الفرق الزماني والمكاني بـين المشبه به ليحتل الاثنان حيزين متكافئين في قصيدته . مضيفا عليهما لمسات من روحه الشفافة وخياله ـ الخالي من التعقيد ـ وقليلا ما كان يلجا الى تصوير غير المرئي . لكان ذاكرته في رحلته كانت وعاء حشرت فيه اشتات من الصور .. ولم يبق فيها مكان الا لما يوحيه قلب العاشق ، وتصور الفارس لباسه وشجاعته وكرمه وعفته وحفاظه على فضائله المثلى بالنسبة الى مجتمعه القبلـي .

وكثيرا ما كانت صور الشاعر الجاهلي ملتصقة بذكرياته الماضية قريبها وبعيدها . واثناء التصوير يعن له ان يسرد قصة من قصصه الماضية . كرحلة صيد ، او رحلة حرب . او مغامرة مع الانسان المعبود حواء الخالدة .

الوصف اذن من طبيعة التركيب الاصيل للتجربة الشعرية في الصحراء . كانت الصورة في القصيدة المفاعل الشعريالذي يحفظ توازنها . ويركز اجزاءها من جهة . وعن طريق الوصف كان الانسان الجاهلي يؤكد وجوده كناقل ومضيف ورابط بين الترحل بالحبل الشعري المدهش الريشة واللوحات .

ان احساسا ساحرا اخاذا كان يلاحق الانسان الشاعر في تلك الفترة من تاريخه ان يحتفظ باكبر قدر من الصــــور في محرابه الشعري العبق الموشى بزخرف الجمال والبراءة . وهو لهذا ماضن على شيء رآه في رحلته دونما احتفاظ بتوقيعه . من عزيف الجن في الصحراء الناتج عن اشتباك الريح بالرمل . حتى رسم الصورة الدقيقة لدبيب النمل في مفاصله بعـــد احتساء الخمر . وشكل الحياة المنزلقة امامه بكل ما فيها . حتى جبال الرمال التي يراها في بعض مناطق الجزيرة العربية. كانت تتحرك منزلقة من مكانها . هو الذي املى عليه ان يكون المصور البارع الانامل . والدقيق الخطوط . والقوي الملاحظة. لكانه بمجموع ملكاته . عين ترى . وريشة ترسم . ليخـــرج عن هذا التلاحم البصري اللمي ضجيج موسيقى يكتمل كل يوم بل لدى كل شاعر .
مغرقا فيه ذاته الهادئة الخالية من العقد .

الواقع والفن :

الاكتفاء بالقول ، ان الشاعر الجاهلي رسام مدهش ، لا يفي ذلك الانسان الفنان حقه من الوصف . وان هو كفـــاه فسيظل سؤال يلح علينا ، وقد ظل موضع اخذ ورد بين النقاد العالمين حول الادب الكلاسيكي . هو : هل الشاعر رسام فقط ؟ اذا كان الامر كذلك فهو لم يشعر حتى وان نقل خطرات الوجدان من حزن وفرح وتطلع وتذكر ، لان النقل الامين لما في الطبيعة هو احد جوانب العمل الفني . وتظل هناك رؤية الفنان نفسه . وتدخله في صنع الطبيعة كشريك صانع في عمليةاكتمالهاوتطويرها، اليس كذلك ؟

وقراءة الشعر الجاهلي الدقيقة المتانية تطلعنا على اكثر من وجه مشرق لهذا الفن الخالد . من هذه الوجوه تنميه الحركة الطبيعية الموصوفة في التكوين الموسيقي الذي فتح ابوابـــه الشعراء الجاهليون ، وتركوا الشعر العربي منذ نزول القرآن حتى منتصف القرن العشرين عالة عليهم . وعلى كشوفهم المهمة. ومن هذه الوجوه نحت الظواهر الموصوفة وتهذيبها ونقلها الى الشعر كما يتمنى الشاعر لا كما هي في موضعها من الواقع . ومن هذه الوجوه رفع حواء عن مرتبة المخلوق البشري القائم على اساس الوظائف العضوية الى جعلها نموذجا مثاليا للجمال الانثوي المشتهى . ولم تكن المراة في الشعر الجاهلي الا هذا المثال .

من هنا نرى ، ومن خلال نصوص الشـــعر الجاهلي ان الاشياء التي احبها الشاعر احببناها نحن بمجرد عرضها على الاذن او العين بعد تلك القرون الطوال التي تعاقبت علىوجود هذا الشعر . فمن منا لا يحب الكرم ؟ ومن منا لم يمر الخمـر بباله ـ حتى ان لم يشربه ـ ومن منا لم يتمن رؤية الظباء وهي تسبح على رمال البيد ؟ ومن منا لم تعجبه تلك المنـــاقب والخصائص التي حملها الشاعر للجواد ؟ ومن هو الانسان الذي قرا شعر الصعاليك ولم يحب عروة بن الورد مثلا ؟ مع العلم بان جانبا من حياة الصعاليك وسلوكهم كان شـــرا كله . ان الشاعر الجاهلي حدثنا عن احجار الموقد فاحببناها . وارتسمت في اذهاننا دون ان نراها . وحدثنا عن ركوب الابل وامتطـــاء الجياد ، فالفينا بانفسنا حنينا مسرفا الى ممارسة ولو للحظات تلك الحياة على سذاجتها وبداوتها وخشونتها المسرفة . الا ترى معي ان السيف . المهند . الفيصل . العضب . الحسام . عندما نستخدمها الآن في شعرنا ونثرنا جميعا نستشعر امامها العمق التاريخي والشحنة الشاعرية التي اكتسبتها من خلال مرورها في ذاكرة الانسان العربي جيلا بعد جيل ؟ وهي مرتاد نرتاده في كل استخدام فكري او فني كاحدى خلايا الرمزية اللغوية في ادبنا . نتكلم كثيرا عن السيف ونحن في عصر الذرة . اترانا نقصد السيف الذي رسمه الجاهلي كاداة للقتل ، او هو رمز خصب في ذاكرتنا الجماعية . ينبهنا فورا الى الشجاعة . الاقـــدام . الحفاظ على البقاء . الانتقام . هذه صورة واحدة كانت لهـــا وجوه وخطوط في المحراب الشعري الجاهلي . واذا تركنـــا الاشياء التي لا نزال نشارك الشاعر الجاهلي في استخدامها من الكلمات المالوفة في اللغة . نرانا منشدين تلقائيا الى صور لا تربطنا بها رابطة من حيث ممارسة الحياة . واصبحت لدينا رموزا شعرية او اساطير شعرية . كلما زاد استخدامها اتسعت اعماقها وتمددت ابعادها . لقد ظل الشاعر الجاهلي بمغامرتـــه الشعرية مولدا شعريا يمدنا بالطاقة والحركة . حتى ونحن مبتعدون جدا عن طريقة نظمه . وعن قاموسه الشعري . واذا

ابتعدنا عن صور الشاعر التي امدتنا بهذا المعين نجد ان حياة نفر من هؤلاء الشعراء وحكايا مقتلهم او معاركهم . عنترة . امرؤ القيس . طرفة . الخنساء . لبيد . الاعشى . معود الحكماء . النابغة ... نجد ان حيوياتهم . او سلوكياتهم . غدت زخيرة للرمز في ادبنا . كلما اغرقنا بالرحيل الى المستقبل ، تبدت لنا منها اساطير ملهمة ورموز شعرية .

اما حواء فطالما الهمت وفعلت وتفاعلت . واثرت في هذا الشعر العظيم . ان قارىء الجاهليين لا يزال يحتفظ باسماء لحواء ان تذكرها فرموزا . وان استخدمها فرموزا . وما كان الا من خلال التعاطف والحب . فكافة الهندسات النسوية التي خلفها الجاهليون حبيبة الى قلوبنا .

انتساءل لم كان هذا كله ؟

الجاهلي — الا في القليل النادر — لم تكن حواء بين يديه الا ملكا كريما في محراب الشعر . ولم يتناولها في ريشتهالساحرة الشاعرة كما هي قط . المراة لديه ملاذ . وبداية رحلة . وحضن دافىء ، وصنم مرمري مقدس ، واله ملهم . ومحاور ومستفهم . ومستودع ذكريات . رسم كل شيء بالمراة ابعد من عمقه ، واطهر من وضعه . واكثر شفافية من سماكته . لم يصور لناالجاهليون امراة شرسة نكدة . ولم يوصلوها الى جناح الشعر مثقلة بوظائفها العضوية — الا في حالات الهجاء القليلة — . وفي الغالب الاعم كانت مولدا شعريا لشاعرنا الفارس النبيل. ترحالها يلهمه، ونظرتها تنطقه ، وهجرانها يفرد له المغلق من سراديب ذكرياته ، وهي بعيدة جدا عن تكوين الانسان البيولوجي ، فهل قرانا لشاعر جاهلي دون ان نحتفظ بهذه الصورة . ان المراة وهي نائمة تنشر المسك والزعفران وكافة اصناف الطيوب . وان الانثى الجاهلية دائما عطرة ينضح من فمها الطيب . ودائما جميلة وساحرة وفتانة لكان الشاعر البسها غلالة مسحورة لا يريد ان يراها الا من خلالها . وكان خياله الرسام يمده بالكثير من الصور الخلابة المتدفقة بالسحر والجمال والصفاء والطهر . فالرسوم الطبيعية المنتزعة من البيئة الجاهلية ، والتي رصف بها جسد حواء وجوارحها ، كانت كلها شهية الطعم ، لذيذة المذاق ، محببة الى النفس ، لونا وشكلا وشذى .

عنق المراة كجيد الغزال وشفتاها كاوراق الورد . وعيناها كعيني البقرة الوحشية . تجمع بين سواد الليل ونقاء الفجر بسمتها تغريك دائما باستجداء اللذة . وحديثها يوحي اليك بطعم فمها العسلي واسنانها كاوراق الاقحوان . وشعرها جدول من جداول الليل يتيه المشط فيه . ونهداها جامدان متماسكان دائما . وبطنها قطعة من نسيج فضي املس . وهي دقيقة الخصر ابدا حتى لكانها قطعتان التحمتا بعنق دقيق . وكان يخشى الشاعر عليها من ان تتقصف اثناء المسير . ولرقتها لا تكاد تلامس قدماها الارض بل تكاد ترقص كالحجال . ويرق فارس كامرىء القيس فيدعي ان النملة الصغيرة لو سارت على بشرتها لاذتها او جرحتها . واخشن ما عليها ان تستر به هذا الجمال الباذخ وهذه الرقة المفرطة ، الخز . اما السوار والدملج والقرط فقد بثها الشاعر الروح ونفخ فيها فاذا هي تتحسس مواضع الجمال من هذا الجسد المثير . واذا اعتصر الشاعر ثوبا لامس جسمها لقطر منه المسك والكافور والطيب . والاثر الاوحد الذي تفرزه جوارح المراة هو دمعها . ولم يبخل الشاعر على هذا الاثر فاكسبه الكثير من الرونق .

والمراة لا تبرح ذهن الشاعر الجاهلي . ولا تفارق خياله . وانا نحس الان ان الجاهلي كان ينظر الى هذا المخلوق الساحر — المراة — نظرة فيها الكثير من التقديس والتاليه والعطاء والخير . فهو اذا فرد ذكريات الامس يدخل حتى الى ذاكراته من خلال حواء ، واثار اقدامها وصورة هو دجها ، ووسوسة حليها ، ومن وراء نظراتها الذابلة الهادئة . وكان التجربة الشعرية الجاهلية مرتبطة بالتكوين الانثوي الذي يذكر شاعرنا الجاهلي بسر مغلق من اسرار التوالد والبقاء . وعنصر الانوثة كان لديه او في غمرة شاعريته الفياضة الانبوب الذي يتدفق منه جدول الشعر الطيفي التركيب . وتركيزنا على هذه الخاصة جاء من الالتحام الوثيق الذي كان بين القصيدة وبين حواء . فدريد بن الصمة يرثي اخاه متوجعا متفجعا ولكنه يصل الى احزانه من خلال « أم معبد » . وزهير بن ابي سلمى ينشر حكمه التي حملت مثالية المجتمع الجاهلي . ويطرق باب الحكمة في معلقته بيد « أم اوفى » وقيس بن الخطيم يسرد تاريخ حرب بين الاوس والخزرج اسرتي المدينة ، وهي الحرب المعروفة بيوم حاطب . وقبل وصوله الى صليل السيوف وقراع الكتائب والجيش الذي رآه موجا آتيا متراكبا ، وقبل الفخر في ذاته التي تقدم طائعة على السلم والحرب والحياة والموت جميعا . قبل كل ذلك يتقدم من بين يدي الحبيبة التي عرفها صغيرة غرا ذات ذوائب ، الى ان نمت ورآها تحج وتنشر الفتنة فيالبيتالحرام. وليس هذا فقط انما هي من الرقة والرهافة والوضاءة بحيث لو بدا نصف وجهها فقط ، تبدت للقيس كنصف الشمس . ونصفها الثاني تغشته سحابة . انظر اين المراة لدى ابن الخطيم — الشمس — الغيم — البيت الحرام — منى — اترى هل اختار هذه الظواهر مجازفة وقذف بها المراة ؟

على انه لا ينبغي ان يذهب بنا الظن الى اعتبار كل الشعر الجاهلي يتميز بهذه الخصائص الجمالية الباهرة . وجزء غير قليل من هذا الشعر لا يحمل من رونق التعبير، وحسن المداخل، ورواء التصوير ، ودقة التشبيه . واصابة النفس . وهناك مقطعات سردية مسطحة لا تصوير فيها ولا فن . وليست اكثر من مجرد كلام موقع على اعاريض الشعر . ويقع هذا الجانب ضمن الاراجيز . ثم في بعض المقطعات القصيرة التي نحس بارتجالها وطفوها على سطح الشعر . وكذلك نجد بعض الابيات تقع تحت هذا الصنف في القصائد الطوال الجياد . لكانها اقحمت اقحاما على العمل الفني . ومن يدري ان يكون من طبيعة النبت الطيب الكريم ، اتاحة الفرصة للاعشاب الخالية من نكهة الارض وبهاء السماء ان تنمو حوله ؟ وتحدثنا عن محراب الشعر الذي تحتل حواء مدخله ، باثر خلفته ، ونظرة اصابت بها ذاكرة الشاعر ، وهودج رآه يتمايل من بعيد مخلفا لديه الحسرة والاسى . وكثير من القصائد الجاهلية وصلتنا ناقصة المطالع ، ولم يعد يخفي على عربي مدى ما تعرض له الشعر الجاهلي من نسيان وضياع وحذف وانتحال . ولا ادل على ذلك من وجود قصائد يتيمة في كتب الادب القديم ، وابيات مفردة . واسماء بلا شعر . وتعرفنا — عن طريق التذوق — بين الجيد من هذا الشعر العظيم الذي حمل بين طياته مغامرة التجربة ، وصدق المعاناة ، وحرارة الجهد المبذول وبين قليله الذي يعتمد على الود اللغوي . هذه التفرقة تؤكد لنا ما كان يبذله اسلافنا الجاهليون من جهد وحرارة وداب وسهر على اخراج هذه الروائع الخالدة . فمنهم من نوه بالجهد والسهر كما فعل زهير واصحابه . ومنهم من لم ينوه به . بل يشا اطلاع الجماهير على اسرار التكوين ، والمودات الجنينية سواء كانت على الجلود والعظام او على دفتر الذاكرة .

ومن هذه الناحية اراني وبكل جرأة ارفض الرفض المطلق المدارس الشعرية في العصر الجاهلي ، واستبدالها بالافراد الشعراء ، ولكل واحد من اولئك الخالدين كان له نهجه الشخصي الخاص في معاناته الشعرية . دون ان ينفصل عن بيئته التي طالما احبها واوجد لها الفضائل والاستمرار .

والمعاناة . والجهد المبذول في اخراج تلك الروائع ، يدفعاني وعلى استحياء وخجل ان اقف مشدوها مبهوتا امام الورطة الرهيبة التي تورط بها الجاحظ . المفكر المثقف المجدد ، عندما اعتبر ان كل شيء للعرب بديهة وارتجالا ـ بما في ذلك الشعر ـ ولم يكلف نفسه عناء البحث والتمحيص في اعماق العصر الجاهلي فاعتبر ان الشعر « حديث الميلاد صغير السن . اول من نهج سبيله وسهل الطريق اليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعـــة ... » وهذه الاقوال التي ارتجلها الجاحظ لا تستقيم بالتاكيد مع طبيعة الشعر كفن صعب . ولا مع طبيعة الفن من حيث نشاته وطفولته والمراحل التي مر بها حتى وصل الــى هذه الدرجة المدهشة عند من قرانا لهم من فحول الشعر الجاهلي ـ المتاخرين ـ زمنيا .

متى توقفت التجربة الجاهلية ؟

ترى من هو الانسان الفنان ، الذي نستطيع اعتباره خاتمة للشعراء الجاهليين ؟ مدارات الزمن الغابر ؟ والى متى استمرت التجربة الشعرية الجاهلية في النمو . وكيف حدث التحول ؟

اطلق على الفترة الزمنية التي سبقت نزول القرآن . والتي تضرب عمقا الى حدود المئتي سنة بالعصر الجاهلي . واما الفترة التي قبلها فهي فترة غامضة لم يخلف لنا اهلها شيئا من شعرهم او ان الرواية في الشعر العربي تقف عندها فقط . ونعلم ان الانسان العربي الذي عاصر هذه الفترة الممتدة من نزول القرآن وانتشاره الى ما قبل القرن السادس للميلاد . كان يتمتع بخصائص معينة يتقارب فيها ابن الجزيرة ، وابن الشام وابن العراق . وهي البيئات التي انتشر الشعر فيهـا ، او هي البيئات التي كانت مسرحا لتجربتنا الشعرية الناضجة . من هــذه الخصـائص اعتـداد الانســـان بذاتـــه . ذوده عن شـرفه . حبه للضيف . كرمه . حبـه للمـراة واعتبارهـا مخلوقا غامضا ـ كما راينا في شعره ـ تزجية وقته بين الرعي والصيد وشرب الخمر . الاسراف في الحب . الاسراف في الكره ، الخاصتان اللتان نتج عنهما في كثير من الاحيان حساسية متحفزة تنزلق الى السفه والطيش . وفخره في الموت قعصا عــلى اسنة الرمــاح .

ونلاحظ ان كل هذه الخصائص انعكست بشكل ـ مثالي ـ في شعره الجيد . حتى ليستطيع قارىء هــذا الشعر ان يرسم صورة دقيقة واضحة لذلك الانسان من خلال اثره الادبي الذي طالما اعتز به ومنحه الكثير من ذاته .

فقارىء شعر الصعاليك لا تغيب عن ادراكه صورة الصعلوك الذي اطلع على التوزيع السيء للثروة الجاهلية . فثار وتمرد وضاع هدفه النبيل امام سرعة غضبه واختلاط الامور عليـــه فانقلب الى لص يبعد قليلا او كثير عن غايته الانسانية السامية .

وقارىء شعر طرفة ، ينهض امام بصره ذلك الانسان المتمرد اللامبالي واللامنتمي . والذي ادرك عبثية الحياة فعكف على شرب الخمر . ومعاقرة اللذة بين ذراعي المراة . ووجد لعبة وجود المجهول في المقامرة عن طريق القداح .

وقارىء شعر عنترة يلمس روح الانسان الشفافة . وعاطفته النبيلة وعفته المتعالية . وحبه الذي لا حدود له . وشجاعته التي تفوق الاساطير . وقاريء شعر اي واحد من هؤلاء . النابغة . زهير . الاعشى . لبيد . يرى بوضوح مجموعة من القيم حرص الشاعر العربي الجاهلي على تنميتها وصقلها ورفعها الى مدارج الكمال . حتى خاصة القوة ، فلسفها زهير في معلقته الى جانب ايمانــه بالسماحة . والكرم . والحب . والاستسلام للقدر المجهول .

اذن هؤلاء وغيرهم كثير . خلفوا لنا قيما كانت برايهم هي الانسان الفاضل في العالم . ولو قمنا بتلخيصها او بايجاد مفردات لها لكانت او كان معظمها على الشكل التالي .

الكرم ـ التسامح ـ البحث عن اللذة ـ الاخذ بالثار ـ حب القتال ـ تفضيل الموت قتلا ـ عدم الايمـــان بالبعث ـ الشجاعة ـ النجدة ـ الاحساس بالرحيل ـ

وكل هذه الخصائص استخلصناها من الشعر نفسه . وهنا نسال اين يقف او ينتهي الانسان الشاعر الذي الح على ابرز هذه الخصائص وتنميتها ؟ والجواب بالجزم عندما تتوقف في شعره . او تمحى لتحل محلها قيم اخرى جديدة او بمعنى ادق عندما يعثر على فلسفة خاصة في الحياة ، فتتحول مفاهيمه بشكل جذري .

اما اذا استمر بتنميتها وتهذيبها وابرازها كمثل اعلى للانسان المتكامل ، فليس ما يدفعنا على الاطلاق الى اعتباره توقف او نضب .

نهض محمد «ص» في اعماق الجزيرة العربية وبين يديه قيم تختلف كثيرا عما الف الانسان الجاهلي ، من ابرزها ، تمزيق التشكيل القبلي . تحطيم الشخصية المفردة . وهاتان الخاصتان كانتا جزوين هامين في وجود المجتمع الجاهلي . وكان عليه من جهة اخرى ان يضيف الى كيانه قيما جديدة كل الجدة . ولان انشاء الكيان الانساني لم يكن يتم بهذه السهولة وهذا اليسر ، كان من الطبيعي والمالوف ان يظل الانسان العربي متعلقا بانسانيـــه الماضي لصيقا به مهما حاول الفكاك من اسره والتخلص من ربقته .

والآيـــات الاولـــى المكيــــة . كـــانت بمثابـــة ناقوس الخطر المرعب الذي اعقبــــه الصـــراع العنيـــف بين انسانين انسان يؤمن بعالم الروح ، وتفتح على فضائل انسانية كريمة . وانسان يدور في فلك القبيلة وحول محور الذات . ولم يكن الشعر بعيدا عن تلك المعركة الحاسمة في تجذير الانسان وتغييره . ـ الانسان العربي بوجه خاص . الذي عنى بهـــذا الشـــعر ونمـــاه ـ .

القرآن كتاب جديد . ولغة جديدة . وفكر جديد تتدفق البلاغة من آياته كانها الامواج . قرا الانسان الجاهلي بعضـــه ورسم صورتين اثنتين له . صورة شعر لم يالفه . وصورة من صور البلاغة الشاهقة . اتت على بنائه البلاغي فامسى قزما . وعليه ان يختار وكيف يختار ؟ هل يتخلى عن الشعر ؟ وهــل تظل للشعر قيمته ويظل له كيانه الشاهق بعد « طه .. ما انزلنا عليك القرآن لتشقى » ؟ ودوت في مسامع الانسان الجاهلي صور لم يكن قد الفها لا في قلب الصحراء ولا بين سلاسل الجبال . وهضاب الارض من حول الجزيرة . صور عن عالم اسمه : الجنة تجري من تحتها الانهار . وسرح بخياله في هذا العالم المنقى المصفى . ليرى فيه حواء اكثر صفاء مما رسمها ، واتم حسنا مما صورها . واحب اليه مما ارادها او الفها . سمع بالخيرات الحسان . حور : مقصورات في الخيام . وسمع كلاما كانه البرق

يعصف به يستحثه فيرى اناسا آمنوا بالاخرة . وحق الوعد . ونالوا ما املوا . وراهم متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان . في جنة ذات فاكهة ونخل ورمان . سمع باللؤلؤ والمرجان . وانهار من عسل مصفى . وكائنات اجسامها من نور . ودنيا من العذاب فيها ماء من يحموم . وشجر من زقوم . ومرت امامه صور عن اقوام غابرة ، وحضارات دائرة . وعصور دائرة . وسمع قصصا مفصلا عن عدد لا يحصى من الانبياء . واذا به في عالم كانه الحلم يعصف به عصفا .

وتصدع الابنية الجاهلية التي آثرها واحبها وصرف لها بناءه الشعري كله . ويتصدع بهذا التصدع الشعر انذاك الى اقسام . او قل يتقسم الشعراء انذاك الى اقسام .

اما قسم منهم فظلوا على ما هم عليه يطورون الشعر ضمن خصائصه الاولى . وقد امتد الشعر بين ايديهم الى ان تم انتشار الفكر الاسلامي وغرس تياره في الانسان الجديد . مضافا اليه الثقافات الانسانية الكبرى التي ترعرعت من جديد في غير اوطانها . من فارسية ويونانية ورومانية . وهندية . ونعلم انها لم تنصب فجاة في الارض العربية ، وقسم من الشعراء استجابوا بسرعة مذهلة للفكر الاسلامي الجديد وكانت قراءتهم للقرآن . وصحبتهم لمحمد «ص» بمثابة شرارات حركت تلك الطاقات المكنوزة في اعماقهم والتي تدل على استجابة الانسان العربي للتجديد والتطوير . وحبه للانطلاق الفكري . وهذا ما اثبتته الانفجارات الفكرية التي رافقت العصر العباسي .

وقسم منهم استجاب للدعوة دون ان يدخل شعره معركتها . وهذا ما نخالف فيه معظم الذين ارخوا لادبنا .

وقسم رابع اقام بينه وبين الشعر سدا . واختار موقف التخلي عن هذا الطفل الاسطوري . ليتفرغ نهائيا الى الذوبان في مد القرآن وفصاحة محمد .

ولاني ما قصدت التاريخ للشعر في هذا الحديث اكتفي بالتقسيم الذي ارتايته دون الخوض فيه . حتى لا اخرج من الغرض . الا ان من يقرا على سبيل المثال يائيه مالك بن الريب . تلك القصيدة الاسطورة التي عرفت بعد نزول القرآن بعشرات السنين هل يرى فيها اي اثر للاسلام ؟ وهل يرى فيها اكثر من البناء الشعري الجاهلي بكل عباراته وموسيقاه وصوره وتشبيهاته ومعاناته ؟ بل هل يستطيع ان يرسم من خلال قراءتها اكثر من صورة الانسان الجاهلي الذي حددنا له خصائصه الفكرية والجمالية في شعره ؟

ومن يقرا شعر متمم بن نويرة – وهذا صحابي – وقصة مقتل اخيه مالك بن نويرة على يد خالد بن الوليد مشهورة . ومرثيته التي انشدها بين يدي ابي بكر مشهورة ايضا . هل يرى في هذا الشعر غير البناء الشعري الجاهلي بكل قيمه وخصائصه ؟ وان هذه المرثية التي تقع في الغر الجياد السامقات من قصائدنا الخالدة . قطعة من النار تنصب حمما . فيها فخر الجاهلي بسيفه وخمره . وكرمه وقماره . وغربته امام ظاهرة الموت . ولاخيه مالك شعر لا يقل روعة عن شعره . ومن يقرا شعر عبدالله بن عنمة الضبي وهو صحابي شهد فتح القادسية وشارك فيها ، هل يستطيع ادراج شعره الا في الديوان الجاهلي ؟

ومن يقرا شعر المرار بن منقذ . وهو اسلامي عاصر جرير وبينهما مهاجاة . بماذا يقتنع بعد قراءة شعره حتى يدرجه تحت اسماء الشعراء الذين غزا الاسلام شعرهم وتاثروا فيه . وقد رويت له واحدة من غرره في المفضليات تصح ان تكون انموذجا مثاليا للشعر الجاهلي .

ساقتصر على ذكر هذه الاسماء وهي كثيرة جدا وجاء تصنيفها في سجل الشعر الاسلامي تاريخيا فقط . معنى هذا ان الشعر الجاهلي ظل متغلغلا الى ما بعد سقوط العرش الاموي . واذا كنا نتحدث عن الشعر الجاهلي وخصائصه علينا ان لا نقف ابدا عند نزول القرآن لنقصر شعرنا الجاهلي على الفترة الزمنية السابقة لنزوله . بل علينا ان نتغلغل مائة سنة اخرى على الاقل ونجمع قسما كبيرا من القصائد المتكاملة ونعتبرها شعرا جاهليا بكل خصائصه .

وهذا القسم من شعرنا الذي اصطلح على تسميته شعرا جاهليا يشمل نتاج الشعراء الذين لم يتاثروا بالاسلام لا من بعيد ولا من قريب . ونتاج الشعراء الذين اسلموا دون ان يطوعوا شعرهم لمفهوم الفكر الاسلامي .

حدثنا رواة ومؤرخون . ان رجلا طلب من لبيد بن ربيعة كتابة قصيدة من شعره فكتب له سورة البقرة . وقال . استبدلني الله الشعر بهذا .

وهذه القصة تدلنا على قسم من الشعراء بهرهم القرآن بلغته . وشدهم الاسلام الى حومته فتخلوا عن كتابة الشعر .

والكميت بن زيد الاسدي يمثل احد عباقرة شعرنا الذين كان القرآن شرارة فجرت فيهم طاقات هائلة من الشعر . فهو شاعر في جاهلياته . وشاعر في هاشمياته . وشاعر في كل ما كتب . وحسان بن ثابت يمثل جانبا من الشعراء الذين لم يتمثلوا الفكر الاسلامي ويعانقوا الشعر من خلاله . وملاحظة الاصمعي على شعره ذات قيمة عظمى في ان شعره سقط في الاسلام .

اذن نافذة الشعر الجاهلي ظلت مفتوحة للتجارب الخصبة زمنا طويلا بعد الاسلام . وعندما اقول الشعر الجاهلي اعني فترة تمتد من قبل نزول القرآن بمائة وخمسين عاما الى ما بعد نزول القرآن بمائة عام تقريبا ولكنها لا تشمل شعرنا كله .

لبنان
مواقف
العدد رقم 11
1 أكتوبر 1970

ادونيس

مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف

تحية لجمال عبد الناصر ، أول قائد عربي
حديث عمل لكي ينتهي عصر ملوك
الطوائف ويبتدىء العصر الآخر .

وجــــهُ يافا طفلٌ / هل الشجَرُ الذابل يزهو ؟ هل تدخـــل الأرضُ في صورة عذراء ؟ / مَن هناك يرجّ الشرقَ ؟ / جاء العصف الجميـــلُ ولم يأتِ الخرابُ الجميلُ / صوتٌ شريدٌ ... /

(كان رأسٌ يهذي يهرّج في الفسطاط في حضرة العســـاكر محمولاً ينادي أنا الخليفـــةُ) / هاموا حفروا حفرةً لوجه عليٍّ / كان طفلا وكان أبيض أو أسودَ يافا أشجـــارهُ وأغانيه ويافا ... / تكدّسوا ، مزّقوا وجهَ عليٍّ /
دمُ الذبيحة في الأقداحِ ، قولوا : جبّانةٌ ،
لا تقولوا : كان شعري ورداً وصار دماءً ، ليس بين الدمـــاء والورد إلا خيط شمسٍ ، قولوا : رماديَ بيتُ
وابنُ عبّادَ يشحذ السّيفَ بين الرأس والرأس وابنُ جَهْورَ ميْتُ .

لم يكن في البدايهْ
غير جذْرٍ من الدمع / أعني بـــلادي

والمدى خيطيَ – انقطعتُ وفي الخضرة العربيهْ
غرقت شمسيَ / الحضارةُ نقّالةٌ والمدينهْ
وردةٌ وثنيّهْ –
خيمةٌ :

هكذا تبدأ الحكايةُ أو تنتهي الحكايَهْ .
والمدى خيطيَ – اتّصلْتُ أنا الفوهةَ الكوكبيهْ
وكتبتُ المدينــه
(حينما كانت المدينة مقطورةً والنــواحْ
سورُها البابليُّ) ، كتبت المدينهْ

مثلما تنضـحُ الأبجديّهْ
لا لـكي ألأمَ الجراحْ
لا لـكي أبعث المومياءْ
بل لـكي أبعث الفروقَ .. / الدمــاءْ
تجمــعُ الوردَ والغرابَ / لـكي أقطع الجسور
ولـكي أغسل الوجوه الحزينه
بنزيف العصورْ ،
وكتبت المدينه
مثلما يذهب النبيُّ الى الموت / أعني بــلادي

وبلادي الصّدى
والصّدى والصّدى ...

كشفَتْ رأسها البَاءُ ، والجيمُ خصلةُ شَعْرٍ ، إنقرض إنقرضْ
ألِفٌ أولُ الحروف انقرضْ إنقرضْ
أسمعُ الهاءَ تنشجُ والواءُ مثل الهــلالْ
غارقاً ذائباً في الرمالْ
إنقرضْ إنقرضْ
يا دماً يتخثّر يجري صحارَى كلامْ
يا دماً ينسج الفجيعة أو ينسج الظــلامْ

إنقرض إنقرض
سحرُ تاريخكَ انتهى
ادفنوا وجهَه الذليلَ وموروثَه الأبلَها
واعذري واغفري
يا قرونَ الغزالاتِ ، يا أعينَ المها ...

أحارُ ، كلَّ لحظةٍ أراكِ يا بــــلادي
في صورةٍ ،
أحملكِ الآنَ على جبيني ، بين دمي وموتي : أأنتِ مقبره
أم وردةٌ ؟

أراكِ أطفالاً يجرجرون
أحشاءهم ، يُصغونَ يسجدونْ
للقيد ، يلبسونْ
لكل سوطٍ جلدهُ ... أمقبرهْ
أم وردةٌ ؟

قتلتِني قتلتِ أغنياتي
أأنتِ مجزرَهْ
أم ثورةٌ ؟
أحارُ ، كلَّ لحظةٍ أراكِ يا بلادي في صورةٍ ...

وعليٌّ يســـــأل الضوءَ ، ويمضي
حاملاً تاريخه المقتولَ من كوخٍ لكوخٍ :
« علّموني أنَّ لي بيتاً كبيتي في أريحا
أنَّ لي في القاهره
إخوةً ، أنَّ حدودَ الناصره
مكـــــةٌ .
كيف استحالَ العلمُ قيداً ؟

أَلهذا يرفض التاريخ وجهي ؟
أَلهذا لا أرى في الأفق شمساً عربيه؟»

ه لو تعرف المهزله
(سمّها خطبةَ الخليفةِ أو سمّها المهرجانْ)
ولها قائدانْ
واحدٌ يشحذُ المقصلَهْ
واحدٌ يتمرّغُ ... لو تعرف المهزَلهْ

كيف ، أينَ انسللْتْ
في حصار المذابح ... ماذا ، قُتِلتْ ؟
أنظرِ الآنَ كيف انتهيتَ ولم تنتهِ المهزلهْ
مُتَّ كالآخرينْ
مثلما ينشجُ الدهرُ في رئة السالفين
مثلما يكسر الغيم أبوابه القُزَحيّهْ
مثلما يغرق الماءُ في الرملِ أو تقطعُ الأبديهْ
عُنُقَ القُبَّره

كنتَ كالآخرين ، انتهيتَ ولم تنتهِ المهزلهْ
كنتَ كالآخرينَ – ارفضِ الآخرينْ

بدأوا من هناكَ ابتدىءْ من هُنا
حول طفلٍ يموتْ
حول بيتٍ تهدّم فاستعمرته البيوتْ
وابتدىء من هنا
من أنين الشوارع من ريحها الخانقه
من بلادٍ يصير اسمها مقبره
وابتدىء من هنا
مثلما تبدأ الفجيعةُ أو تولد الصّاعقهْ

مُتَّ ؟ هاصرتَ كالرعد في رَحِم الصّاعقه

بارئاً مثلما تبرأُ الصاعقه
أنظـــر الآنَ كيف انصهرتَ وكيف انبعثتَ ، انتهيتَ ولم تنته الصاعقهْ .

أعرفُ ، كان ملكُكَ الوحيدَ ظلُّ خيمةٍ ،وكان فيها خِرقٌ ، ومرّةً يكونُ ماءٌ مرةً رغيفٌ ، وكان أطفالك يكبرونْ
في بُرْكةٍ ،
لم تيأسِ انتفضْتَ صرتَ الحلمَ والعيونْ
تظهرُ في كـــوخٍ على الاردنّ أو في غزّةٍ والقدْسْ
تقتحمُ الشارعَ وهو مأتمٌ تتركه كالعرْسْ
وصوتُكَ الغامرُ مثلُ بحرٍ
ودمُكَ النافرُ مثلُ جبلٍ
وحينما تحملك الأرضُ إلى سريرها
تترك للعاشق للاَّحق جدواينْ
من دمكَ المسْفوحِ مرّتينْ .

وجه يافا طفلٌ / هل الشجرُ الذابلُ يزهو ؟ هل تدخل الأرضُ في صورةِ عـــذراءَ / مَن هناكَ يرجُّ الشرق / جاء العَصْفُ الجميلُ ولم يأتِ الخرابُ الجميلُ / صوتٌ شريدٌ ...

سقطَ الماضي ولم يسقطْ (لماذا يسقط الماضي ولا يسقطُ ؟)
دالٌ قامةٌ يكسرها الحزنُ (لماذا يسقط الماضي ولا يسقطُ ؟)
قافٌ قابُ قوسين وأدْنى
أطلبُ الماءَ ويعطيني رملاً
أطلب الشمسَ ويعطيني كهفاً
سيّدٌ أنتَ ؟ ستبقى
سيّداً . عبدٌ ؟ ستبقى
هكذا يُؤْثَرُ ، يعطيني كهفاً وأنا أطلبُ شمساً ، فلماذا سقط الماضي ولم يسقط ؟ لماذا هذه الأرضُ التي تنسل أياماً كئيبَهْ
هذه الأرضُ الرّتيبهْ

سيّدٌ أنتَ ؟ ستبقى
سيّدا . عبدٌ؟ ستبقى
غيّر الصورةَ لكن ســوف تبقى
غيّر الرايةَ لكن ســوف تبقى
... في خريطةٍ تمتدّ ... الخ ،
حيث يدخلُ السيّد المقيمُ في الصفحة ١ راكباً حيواناً بحجم المشنقة ، يتحوّلُ إلى تمثالٍ ملء الساحات العامــة . و(كانت) الحاكمة تغسل عجيزتها وحولها نساءٌ يدخلن في الرّمح ويمضغن بخورَ القصر والرجال يسجلون دقات قلوبهنّ على زمنٍ يتكوّم كالخرقـــة بين الأصابــع حيث

ك ترتجف تحت نواةٍ رفضيّةٍ بعمق الضوء
ت تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصـــلاة
ا عمـــود مشنقة مبلّل بضوءٍ موحل
ب سكين تكشط الجلد الآدميّ وتصنعه نعلا لقدمين سماويتين في خريطةٍ تمتدّ ... الخ .

شجرٌ يثمرُ التحـــوّلَ والهجرةَ
في الضوءِ جالسٌ في فلسطين وأغصانُه نوافذُ / أصغينـــا لأفراحهِ قرأنا معه نجمةَ الأساطيرِ / جندٌ وقضاةٌ يدحرجون عظاماً ورؤوساً ، وراقدون كما يرقد حلمٌ يُهَجّرون يُجَرّرنَ إلى التّيه .../
كيف نبدأُ ،
من أينَ ، هل البحر قادرٌ ، هل حنانُ الشمس ؟ /
(– يكفيـــني رغيفٌ
كوخٌ وفي الشمس ما يمنح فيئاً ، لا لستُ خـــوذةَ سيّاف ولا ترسَ سيّدٍ ، انا نهرُ الأردنّ أستَفسِرُ الزهورَ وأُغويها / دمٌ نازفٌ / تبطّنتُ ارضي ودمي ماؤها دمي وسيبقى ذلـك الساهر النحيلُ : غبـــارٌ يمزجُ العاشقَ المشرّدَ بالريحِ ، ويبقى نسْـــغٌ /)

يتمتم طفلٌ ، وجـهُ يافا

طفلٌ / هل الشجرُ الذّابلُ يزهو ؟ /
(— متى أتوا ؟ كيف لم نشعرْ ؟ جبال الخليل يدُفعها الليل ويمضي والأرضُ تهزأ / لم نشعر / دمٌ نازفٌ / هنـا سقط الثائرُ / حيفا تئنُّ في حجَرٍ اسودَ والنخلة الـتي فيأت مريمَ تبكي / حيفا تسافر في عَينيْ قتيلٍ حيفا بحيرة حزنٍ جرحت قلبها وسالتْ مع الشمس إلينـا / همسْتُ في قدمي جوعٌ وفي راحتيَّ تضطرب الأرضُ / كشفنا اسرارَنا (بُقَع الدمع طريقٌ)أجسُّ خاصرة الضوء يحثّ الصحراءَ والكونَ مربوطاً بحبلٍ من الملائكِ / هل تشهدُ آثار كوكبٍ ؟ يسمـع الكوكبُ صوتي رويتُ عنه سأروي ...

في الزمنِ القاتل شخصٌ رمى تاريخه للنار غطّى مدى وجوهنا بحمرة الخجلْ

وماتَ /

لن تعرفَ حريةً ما دامت الدولةُ موجودةً /

تذكرُ ؟ كان السجن بوابةً للشمس كان الأملْ

تذكرُ ؟ (والقاعـده

وسلطة العمال ...) ما الفائده

تنحدرُ الثورة بعـد اسمهِ

في لفظةٍ ، تمتدّ في مائده /

هل تقرأ المائـده ؟ /

كان فدائيٌّ يخطّ اسمـه ناراً وفي الحناجر البارده

يموتُ /

والقدسُ تخـطّ اسمها :

لم تزل الدولةُ موجـودةً

لم تزل الدولةُ موجـودةً ...

غيرَ ان النّهرَ المذبوحَ يجري :

كلّ ماءٍ وجه يافا
كل جرحٍ وجه يافا
والملايين التي تصرخُ : كلا ، وجه يافا
والأحبّاء على الشّرفة او في القيد او في القبر يافـــا
والدمُ النازفُ من خاصرة العالم يافـــا
سمّني قيساً وسمّ الأرض ليـــلى
باسم يافا
باسم شعبٍ شردته البشريهْ
سمّـــني قنبلةً او بندقيّهْ ...

هذا انا : لا ، لستُ من عصر الأفولْ
انا ساعةُ الهتْك العظيم أتت وخلخـــلةُ العقولْ
هذا انا – عبرَتْ سحابه
حبلى بزوبعة الجنونْ
والتّيهُ يَعرق تحت نافذتي ، يقول الآخرونْ
« يرعى قطيــع جفونــهِ
يصل الغرابةَ بالغرابهْ »
هذا انا أصلِ الغرابةَ بالغرابهْ
أرّخْتُ : فوق المئذنهْ
قمرٌ يسوس الاحصنَهْ
وينام بين يديّ تميمه
وذكرتُ : بقّعت الهزيـــه
جسدَ العصورْ
وهرانُ مثل الكاظميّهْ
ودمشق بيروت العجوزْ
صحراءُ تزدردُ الفصولَ ، دمٌ تعفّنَ – لم تعد نارُ الرموزْ
تلِد المدائن والفضاء ، ذكرتُ لم تكن البقيه
إلا دماً هَرِماً يموتُ بقّعت الهزيه
جسدَ العصورْ

... في خريطةٍ تمتد الخ ،

حيث تتحول الكلمة إلى نسيجٍ تعبرُ في مسامّه رؤوسٌ كالقطن المنفوش ، ايامٌ تحمل أفخاذاً مثقوبةً تدخل في تاريخٍ فارغ إلا من الاظافر ، مثلثات بأشكال النساء تضطجع بين الورقة والورقة ؛ كل شيء يدخل الى الارض من سُمّ الكلمة ،الحشرةُ اللهُ الشاعر بالوخز والارق وحرارة الصوت بالرصاص والوضوء بالقمر ونملة سليان بحقولٍ تثمر لافتاتٍ كتب عليها « البحث عن رغيف » او « البحث عن عجيزة لكن استتروا » او « هل الحركة في الخطوة ام في الطريق ؟ »

والطريقُ رملٌ يتقوّس فوقه الهواء والخطوة زمنٌ املس كالحصاة ...

حيث وقفَ على طرف العمل ، وضع الكتاب كالشامة على جبينه ورسم جوقةً من الملائكة على شفتيه واذنيه ، اخذ يغرز اصابعه واسنانه في قصعة الكلام طالت اذناه وسقط شعره وتحول ، وكان الوقت يشرف ان يصبح خارج الوقت وما يسمونه الوطن يجلس على حافة الزمن يكاد ان يسقط ، « كيف يمكن إمساكه ؟ » سأل رجل مقيد وشبه ملجوم لم يجئه الجواب لكن جاءه قيدٌ آخر واخذ حشد كمسحوق الرمل يفرز مسافةً بحجم لام ميم الف او بحجم ص ع ي ه ك ويسير فيها ينسج راياتٍ وبسطاً وشوارع وقباباً ويبني جسراً يعبر عليه من الآخرة إلى الاولى ...

حيث عبرت
ذبابةٌ وجلست على الكلمة ، لم يتحرك حرف ، طارت وقد استطال جناحاها عبر طفل وسأل عن الكلمة طلع في حنجرته شوكٌ واخذ الخرَس يدبّ الى لسانه ...

في خريطةٍ تمتد ... الخ ، حيث

؛ العدو يطغى وهم يخسرون ، ويمد وهم يجزرون ، ويطول

وهم يقصرون ، الى ان عادوا الى علمٍ ناكسٍ وصوتٍ خافت ،
وانشغل كل ملكٍ بسدّ فتوقه ،

... وعندما يجد الجد ويطلب الاندلس عون الملك الصالح
لاستخلاص إقليم الجزيرة وقد سقط في ايدي الاسبان يكتفي
بالاسف والتعزية ويقول بان الحرب سجال وفي سلامتكم الكفاية ،

... ولم يزل العدو يواثبهم ويكافحهم ويغاديهم القتال ويراوحهم
حتى أجهضهم عن اماكنهم وجفّلهم عن مساكنهم وأركبهم
طبقاً عن طبق واستأصلهم بالقتل والاسر كيفما اتفق ...»

في خريطة تمتد ... الخ ،
رفض التاريخ المعروف الذي يطبخ فوق نار السلطان ان يذكر
شاعراً ... والبقية آتية ،

في خريطةٍ تمتد ... الخ ،
يأتي وقتٌ بين الرماد والورد
ينطفىء فيه كل شيء
يبـــدأ فيه كل شيء .

... وأغنّي فجيعتي ، لم اعد المح نفسي إلا على طرف التاريخ في
شفـْرةٍ / سأبدأ ، لكن اين ؟ من أين ؟ كيف اوضح نفسي وبأيّ
اللغاتِ ؟ هذي التي ارضع منها تخونني سأزكّيها واحيـــا على
شفيرِ زمانٍ مات امشي على شفير زمانٍ لم يجىء

غيرَ أنني لستُ وحدي

... ها غزالُ التاريخ يفتحُ أحشائيَ / نهرُ العبيد يهدرُ لم يبقَ
نبيٌّ إلا تصعلكَ لم يبقَ إلهٌ / نجيء نكتشفُ الخبز / اكتشفنا
ضوءاً يقود إلى الارض اكتشفنا شمساً تجيء من القبضة هاتوا فؤوسكم
نحمل الله كشيخٍ يموت نفتح للشمس طريقاً غيرَ المآذن للطفل
كتاباً غيرَ الملائك للحالم عيناً غير المدينة والكوفة / هـــاتوا
فؤوســكم

لستُ وحدي ...

... وجه يافا طفلٌ / هل الشجر الذابل يزهو ؟ هل تدخل الارض في صورة عذراء ؟ / من هناك يرجّ الشرقَ ؟ / جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل / صوتٌ شريدٌ ...

خرجوا من الكتب العتيقة حيثُ تهترىءُ الاصولْ
وأتوا كما تأتي الفصولْ
حضنَ الرمادُ نقيضَهُ
مشت الحقولُ إلى الحقولْ :
لا ، ليس من عصر الافولْ
هو ساعة الهتْكِ العظيم أتتْ وخلخلةُ العقولْ .

ادونيس
(بيروت، ١٩٧٠)

إشارة :
اقرأ السطر الثالث في الصفحة ٩٦ ، هكذا :
آهِ ، لو تعرف المهزلهْ

العراق
الأقلام
العدد رقم 11_12
1 نوفمبر 1986

مقدمة لدراسة الرواية العراقية

• دراسة مقارنة •

■ د. نجم عبد الله كاظم

اذا كانت لاية دراسة ان تقوم على اسس معينة، وتنفذ في خطوات متتابعة، فان تفحص الحركات الادبية والاثار الابداعية، والنظر في هذه الاعمال ومحاولة ارجاع مايمكن ارجاعه فيها الى اعمال أجنبية مؤثرة، تحتل جوهر هذه الاسس والخطوات في الدراسات المقارنة. ولما كان تلمس الخطوط العامة والمؤشرات الاساسية التي تقود الباحث الى ذلك، وقتاً طويلاً وجهداً ليس بالقليل من الباحثين، فقد حاولت ان اقدم، من خلال هذه (المقدمة) الخطوط العامة والمؤشرات الاساسية بما يسهل على الباحثين في الرواية العراقية الامساك بأي منها وبحث ماتؤشره من الاعمال وبالتالي دراستها دراسة تطبيقية مقارنة. ان دراستي، كما يفهم من ذلك، تعمد اذن الى تمهيد الطريق لدراسة الادب القصصي العراقي، والرواية بشكل خاص، دراسة مقارنة.

لقد حاولت في تتبعي لمسيرة الرواية العراقية في مرحلتها الاولى بين الحربين - والثانية من الحرب الثانية الى بداية الستينات، تشخيص اهم سماتها مما له علاقة بموضوع التأثير الاجنبي، واحياناً العربي متعرضاً، وبتركيز، الى الاعمال الجيدة لقلة هذه الاعمال اولا، ولأن الدراسة المقارنة يجب ان تنصب اساسا على الاعمال الجيدة او المتميزة او الافضل، كما يؤكد على ذلك بعض الباحثين والنقاد(*)

واذ كان هذا منهجنا في تتبع الموضوع خلال هاتين المرحلتين، فانني اجدني مضطراً، في اكمال المسيرة خلال العقدين السابع والثامن، الى العدول عن هذا المنهج، لصعوبة التعرض الى كل الاعمال الجيدة الصادرة خلال الفترة، فهي كثيرة نسبياً مما لا يمكن استيعابها في دراسة مثل هذه. وبدلاً من ذلك سأتعرض للموضوع هنا من خلال القاء نظرة عامة ومركزة على واقع الرواية خلال الستينات والسبعينات.. استكمالا لمسيرتها خلال المرحلتين السابقتين، ومن ثم التعرض لموقع الاداب القصصية والروائية الاجنبية في تلك الفترة، وموقعها لدى القراء والكتاب العراقيين، لنستطيع بذلك تأشير احتمالات التأشير اولاً، وتشخيص مانرى انه تأثير فعلا ثانياً، متعرضين في ذلك لامثلة محددة. ولكون عمر الرواية الفنية الحقيقي قد بدأ في تلك الفترة - صدور (النخلة والجيران) - ولغزارة انتاج المرحلة وثراء هذا الانتاج نسبياً، ولان معظم من كتب ضمنها قد بدأ الكتابة أو أسس شخصيته الادبية قبل ذلك بسنوات، فاننا سنعود قليلاً الى الوراء احياناً لنقف عند جذور تكّون شخصيات هؤلاء الكتّاب الثقافية، ولنتمكن من تشخيص الاعمال الاجنبية التي اشتركت في صياغتها وتكوينها.

■ فترة مابين الحربين

مهمـا قيـل حول اصـول القصـة العـربية الحديثة، فان ربطها بالاشكـال القصصيـة القـديمـة لم يعـد امراً مقبولاً، اذ لم يستطع دعـاة هذا الـربـط الاتيان بالملامح المشتركة الكافية ولا بالدعائم المـوضـوعيـة اسناداً لهذا الرأي، الامر الذي يقودنا الى القول بأن القصـة العـربيـة، كفن حديث، غربيـة الاصول ولا اجد في ذلك مانخشى الاعتـراف به. بعبـارة اخرى ان القصة العربية الحديثة ـ وحين نقـول (القصـة) فانمـا تعني جميع الاشكال القصصية التي تقـع تحت هذا المصطلح بمفهـومه الحديث ـ قد نشأت وتطورت في ظلال القصـة الغربية، وتحت تأثيراتها. والعراق، شأنه، شأن اقطـار عربيـة اخـرى، قد وقـع تحت التأثيـر المبـاشـر ـ الترجمات واللغات الاجنبية ـ والتأثير غير المباشر ـ الاعمال القصصية العربية الوافدة من الاقطار التي سبقت العراق في هذا المضمار، وبشكل خاص مصر ولبنان.

لقـد سبق اللبنـانيون والمصريون غيرهم من العرب في التعرف على فن القصـة وفي الكتـابـة فيـه، وذلك اسباب عدة كان اهمها ظهـور حركـة التـرجمـة ونهضتهـا التدريجية، عن الفرنسية بشكل خاص، بدءاً بما بعد حملة نابليون على مصر، لتنهض بعد ذلك، وبشكل اكثر فعالية وتأثيرا على الحركات الفكرية والثقافية عموماً. فقـد ترجمت اعـداد كبيـرة نسبياً من الاعمال الاجنبية، كانت فيها للقصص والـروايـات نسبـة لا بأس بهـا، خلال القـرن المـاضي وبـدايـة القـرن الحـالي، ومـع ان هذه الحركة لم، تشمل العراق عمليـاً الا في اواخـر القـرن التـاسع عشر واوائل القرن العشرين، وبقيت محـدودة في تأثيـرهـا، فان المجـلات المصـرية واللبنانية كانت تصـل العـراق وفيهـا نماذج من القصص القصيرة والروايات الملخصـه للتـرجمـة، قبـل ان تبـدأ بعض المجـلات والصحف العـراقيـة تحذو حذو زميلاتها في هذا الاتجاه. ولم يظهر مصطلح (رواية)، على سبيل المثال، وهو ما يهمنا اكثر من غيره هنا الا في عام ١٩٠٨ حين نشـرت (صـدى بابل) رواية ملخصة تحت عنوان (روايـة العـدل اسـاس الملك) لتتبـع صحف اخرى، بعد ذلك، (صدى بابل) في هذا التقليد.

لقد قامت، اثناء ذلك، محاولات عربية في الكتابة القصصية، كانت في اغلبها ان لم نقل كلها، تحتذي اساليب وأشكال عربية قديمة، لكنها لم تتطور الى اشكال قصصية حديثة، كما اشرنا الى ذلـك ضمنـاً. وفي العـراق كانت هنـاك محـاولات من هذا النوع ايضاً. ومع ان بعضاً من ذلك قد جاء مغمساً بشيء، من جزئيات الفنـون القصصيـة الحـديثـة، فانهـا، وبسبب عدم تطـورهـا الى اشكـال قصصيـة حديثة، لم تكن لتقترب من هذا الفن، وبالتالي فان أيـاً من هذه المحـاولات لم تكن لهـا علاقة بالظهور الحقيقي لفن القصـة الحـديثـة في هذا القطـر، والذي تحقق فعلياً على يد محمـود احمد السيد (١٩٠٣ ـ ١٩٣٧) حين نشر محاولته الروائية الاولى (في سبيـل الـزواج) سنـة ١٩٢١ ليتبعهـا هو وكتاب قلائل آخـرون بقصص وروايـات اخـرى لا نحتـاج الى التطرق اليها الا بحـدود تعلّق ذلـك بمـدى تأثـر هذه الجهـود بالاداب القصصيـة الغـربيـة، وبكيفيـة استيعـاب الكـاتب العراقي للفنون القصصية الحديثة، ومن ثم محاولاته لتجريب الكتابة فيها بنفسه. وأجد ان التـركيـز على محـاولات محمود السيد وآرائه سيكون كافياً لتسليط الضوء على هذه الجوانب ولاعطاء صورة عامة للواقع المتحقق في المرحلة الاولى من فترة مابين الحربين التي نتناولها في هذا القسم من دراستنا.

مع ان محـاولـة السيـد الاولى تفتقـد المقـومـات الاسـاسيـة للاكتمال الفني للرواية، فان (في سبيل الزواج) تنطوي على عدة عناصر قصصية قد تعكس درجة لا بأس بها من الفهم المبكر للفن القصصي بشكـل عام. فقـد استخـدم المؤلف العناصر الاساسية بشكـل شبـه واع، كالشخصيـات الحبكـة البسيطـة، والحـدث، والمكـان والـزمـان... ولكن ليس غريباً، كونها المحاولة الروائية الاولى، ان تكـون هنـاك مآخـذ فنيـة غيـر قليلة عليهـا. والعناصر القصصية، على اية حال، ومهما كانت درجة توفيق الكاتب فيها، تؤشـر اطـلاعـاً لا بد وان تحقق للكـاتب على النتـاج القصصي الغـربي، والنتـاج العـربي، غيـر الوافي، المتأثر بالنتاج الغربي. وهنـاك اضـافـة الى ذلـك، ظاهـرتـان مهمتـان بخصـوص هذه

المحاولة، ربما هما اكثر دلالة على التأثر:

الظاهرة الاولى، هي ان محمود احمد السيد، وبسبب الظروف الاجتماعية المقيدة لعراق العقود الاولى من هذا القرن، لم يستطع ان يتخذ من بلده مكاناً لاحداث الرواية، ولذا فقد اتخذ من موقع آخر، هو الهند، مكاناً لها، وهو امر كان قد فعله من قبل بعض الكتاب المصريين في المراحل الاولى من تطور الرواية في مصر. وهذا قد يعني انفتاح السيد واطلاعه على الكتابات المصرية، وانفتاح نافذة غير مباشرة على الاداب الغربية عن طريق اعمال ادبية عربية. اما الفائدة الثانية فهي ان (في سبيل الزواج) تحكي قصة حب بين حبيبين تفرقهما الظروف، ولا تنتهي قصة الحب النهاية السعيدة التقليدية، وهذا هو الاخر امر قد شاع عند كتاب مابين الحربين في مصر، «وترد اسباب ظهور النهايات التعسة الى تأثر المؤلفين بروايتين مترجمتين ظهرتا في ترجمة كاملة لهما سنة ١٩٢٠، وهما رواية (غادة الكاميليا) لاسكندر دوماس، ورواية (الام فرتر) للشاعر الالماني جوته، وكلا الروايتين تنتهي نهاية تعسة للحبيبين»[1]

ولعل اكثر ما قلناه عن هذه الرواية يمكن ان يقال عن رواية السيد القصيرة الثانية (مصير الضعفاء) - ١٩٢٢ - والتي لم يسجل فيها اي تجاوز فني يذكر. واذا كان (الرومانس) Romane عبارة عن «سرد المآثر البطولية الخارقة، والاحداث النابضة بالحيوية وغير الاعتيادية، وقصص الحب النبيلة»[2] كما يعرفها جوزيف شيلي، في معجمه، . فان روايتي السيد هما اقرب الى هذا النوع الادبي، منهما الى الرواية الفنية الحديثة. واعتقد ان مرد.. تأثر المؤلف بهذا النوع من القصص يعود الى عاملين رئيسين: الاول، هو ان السيد كان لما يزل في بداية حياته الادبية من جهة، وكونه قد كتبها وهو في بداية مرحلة شبابه من جهة اخرى، ولنا ان نفهم، في ضوء ذلك، ان يكون ميالاً لقصص المغامرات والاحداث غير الاعتيادية والمفاجآت المثيرة وقصص الحب والغرام الملتهب. اما العامل الثاني، فيكمن في نوعية القصص والروايات المترجمة والمكتوبة التي كانت تصل العراق من مصر ولبنان، او تلك التي كانت قد اخذت تنشرها الصحف والمجلات العراقية، اذ كانت في غالبيتها من القصص الرومانتيكية وقصص الرومانس. ويدعم تعليلنا هذا ارتداد الكاتب نفسه بعد ذلك عن هذا النوع من الكتابة القصصية، بعد ان تقدم به العمر قليلاً وازداد سخرية، في الحياة وعالم الثقافة والادب، وبعد ازدياد دائرة اطلاعه وقراءاته، ففضل الصمت في البداية، ليعود بعد ذلك بسنوات بنفس ونضج وفهم واراء جديدة.

والواقع ان فترة العشرينات قد شهدت اعمال المنفلوطي وجبران الى جانب اعمال الرومانس والاعمال الرومانتيكية المترجمة، فعرف العراقيون (روفائيل) Raphael للشاعر الفرنسي لامارتين، و(الام فيرتر) Werther للشاعر الالماني جوته، و(غادة الكاميليا) Camille للمسرحي الفرنسي الكسندر دوماس الابن، اضافة الى ما كانت تنشره الصحف والمجلات، فكانت لهذه الاعمال العربية والاجنبية اثارها على القراء، الشباب بشكل خاص ونعود الى السيد لنقول بأنه، الى جانب عدد من الكتاب العراقيين، قد عرف اكثر من حدود هذه الدائرة، خصوصاً وانه كان يجيد اللغة التركية التي تعرّف عن طريقها على بعض الاداب القصصية العالمية، وخاصة الروسية، الى جانب ما قرأه لبعض الكتاب الاتراك. وهو يقول عن هذه القراءات:

«كنت قبل بضع سنوات أقرأ بعض القصص المعربة عن اللغات الاوربية فأراها ملأى بالحوادث الرائعة والخطيرة...

«كنت اقرأها، وكنت أُراها، فأحسب ان بلادنا تخلو من كل رائع خطير، غير جديرة بأن يستمد منها الكاتبون المواد لقصصهم.

«فلما أن قرأت هذه القصص الكبيرة الروسية الشعبية التحليلية: (الارض العذراء) لتورجنيف، و(الجريمة والعقاب) لدستويفسكي، و(ابن الطبيعة) لها تزيبا شيف، وما اليها، وهذه الاقصوصات الصغيرة التي اكثرت منها الصحف التركية والصحف المصرية، وهي لاشهر الكتاب، انطون تشيخوف وماكسيم غوركي وتولستوي ومن اليهم، غيّرت رأيي.

«فقد اتضح لي ان تلك القصص ذوات المفآجات الرائعة الالوان

الساطعة خيالية . . . كاذبة .
«اريد ان ادعو الكتاب الى البدء بكتابة القصص الشعبية ، وأن يحتذوا في كتابتها الروسيين هؤلاء . اضف اليهم اميل زولا وفرانسوا كويه من الكتاب الفرنسيين»[٣]

وتعد دعوة السيد هذه سابقة لزمنها ، وهي تضع للكتاب ، صراحة ، اساساً صحيحاً يتلخص في ضرورة قراءة النتاجات الادبية الاجنبية التي هي ركن اساس يجب على الكتّاب ان يستند عليه لتطوير القصة والرواية العراقية . والواقع ان آثار القصص الواقعية الروسية قد بدأت تظهر فعلاً في كتابات محمود السيد نفسه ـ رواية (جلال خالد) والقصص القصيرة المتأخرة ـ التي تمثل النماذج الناضجة ضمن الاعمال القصصية في العشرينات وأوائل الثلاثينات ، سواء في استيعابها الملموس للمفاهيم الفنية الحديثة ام في تأثرها الجيد نسبياً بالاعمال المشار اليها بشكل خاص .

لقد ظهرت بالطبع الى جانب اعمال السيد ، اعمال اخرى لكتاب اخرين في فترة مابين الحربين ، مثل كتابات انور شاؤل ، ويوسف متي ، وعبدالحق فاضل ، وذي النون ايوب ، ممن تدخل بعض اعمالهم تحت احكامنا على اعمال السيد . بقي ان نقول ان (جلال خالد) ، اذا كانت على جانب من الرتابة والضعف قياساً الى المفهوم الصحيح لفن الرواية فانها تسجل في الوقت نفسه تجاوزاً لاعمال الكاتب السابقة ، وهي ايضاً خطوة بالاتجاه الصحيح .

واذا كانت اواخر العشرينات قد شهدت بداية محاولات اكثر جدية ونضجاً لاستيعاب الفنون القصصية الحديثة ، ومنها الرواية ، والكتابة فيها ، فان الجهود قد قطعت شوطاً جيداً في النصف الثاني من الثلاثينات ببروز كتاب مثقفين ، وعلى درجة من النضج قد مر ذكرهم ومن هؤلاء كان لعبد الحق فاضل جهوده البارزة في هذا المجال . وتقف وراء بروز مثل هؤلاء الكتاب الاكثر وعياً ، ووراء التطور الملموس الذي شهدته هذه الفترة ، عوامل عديدة ، ربما كان اقواها ، مرة اخرى ، تأثيرات القصة المصرية التي كانت قد حققت تقدماً ملموساً ، واستمرار تأثيرات الاعمال الاجنبية المترجمة التي كانت مستمرة في وصولها من مصر ولبنان . فلقد اصبحت معروفة جيداً اسماء مثل توفيق الحكيم ومحمود تيمور وطه حسين وعباس محمود العقاد وعبدالقادر المازني من العرب؟ وانطون تشيخوف وماكسيم غوركي وفيدور دستويفسكي والكسندر بوشكين من الكتاب الروس ، وكي دي موبسان وانا تول فرانس وفيكتور هيجو وبلزاك من الفرنسيين ، وجارلس ديكنز وجورج اليوت واوسكار وايلد وويلز وهاردي من الانكليز ، وبيراند يللو الايطالي واونيل الامريكي وريمارك الالماني . ان هذا العدد الكبير نسبياً من الاسماء الاجنبية ، وفي تلك الفترة المبكرة ، يعني بلاشك ان ارتفاعاً ملحوظاً قد حدث في حركة الترجمة عن الآداب الاجنبية في مصر ولبنان بشكل خاص ، بل وحتى في سوريا والعراق .

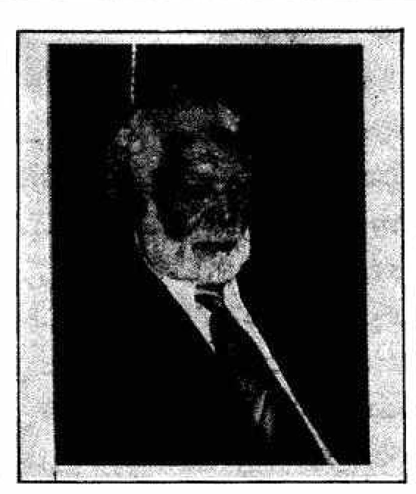
من هنا ، كانت لبعض هؤلاء الكتاب الاجانب تأثيرات مختلفة على كتاب القصة والرواية في القطر . . . يقول الدكتور عبدالاله احمد :

«وقد كشفت بعض القصص الاجتماعية التي كتبت في هذه الفترة ، عن تأثر القصاصين العراقيين ، بالاشكال القصصية الغربية ، واتجاهاتها المختلفة وخاصة القصة الروسية ، في اتجاهاتها نحو الواقعية الانتقادية ، فكتبت عدة قصص عن ابطال ينتهون الى الثورة حين يكتشفون ان الواقع لا يمكن ان يبدل دون هذا الطريق»[٤] كما ان التأثيرات الرومانتيكية لم تتوقف ، بل استمرت ، وربما قوية احياناً .

والواقع ان تأثير الاداب الاجنبية لم يقتصر على التأثير المباشر لاعمال اجنبية معينة على اخرى عراقية ، بل تعدى ذلك الى فعالية دور هذه الاعمال مجتمعة في انضاج المفهوم الفني للقصة والرواية لدى كتابنا ، والى تعميق كتاباتهم وانضاجها . واظن ان ممارسة مثل هذا الدور امر طبيعي ، في الادوار الاولى لمسيرة ادب القصة في العراق . ومن الظواهر التي تدعم هذا الرأي ، في الحركة الادبية في تلك الفترة ، ذلك النمو التدريجي لملامح حركة نقدية شمل بعضها الكتابات القصصية بمداخل متواضعة

ولكنهـا متطـورة باطـراد، بعد ان ظهرت قبل ذلك بشكل تعليقات تنطـوي على بعض الاراء النقـديـة، خصوصاً وانها ظهرت وتقوت بعض الشيء على يد كتـاب القصـة انفسهم، مثـل محمود السيد وانـور شاؤل وشـالـوم درويش وعبدالحق فاضل، الامر الذي يعني ان ما كانوا يمدحونه في القصص التي يتبادلونها وما يشخصونه فيها من مآخذ، وما يطلقونه من اراء عامة، قد كانوا يأخذون بها، وذلك امر طبيعي، في ممارساتهم لكتابة القصة. ومما يؤيد ايضاً ممارسة الاعمـال الاجنبيـة للتأثيـر الضمني في انضاج رؤى الكّتاب الفنية وممـارسـاتهم الكتابية، اضافة الى غزارة الانتاج القصصي ايضاً، خلال الثـلاثينـات بشكـل خاص، ظهور روايتين مهمتين في سنة ١٩٣٩، تعكسان مثل هذا التطور في النضج والمقدرة على كتابة القصة والرواية. هاتان الروايتان هما (الدكتور ابراهيم) لذي النون ايـوب، و(مجنـونان) لعبد الحق فاضل، فمع ان الرواية الاولى لا تعكس اكتمـالاً فنيـاً، فانهـا تسجـل تجاوزاً لجميع الاعمال التي كتبت قبلهـا، ربمـا باستثنـاء (جـلال خالـد). امـا الـروايـة الثانية فتتجـاوز ذلـك كله وتسجـل تألقـاً وسبقاً غير اعتيادي في استيعاب الكاتب العراقي للفنون القصصية، وخاصة في اشكالها الابداعية الـواقعيـة المتمثلة في الاداب القصصيـة الـروسيـة والفرنسيـة والانكليزية التي عرف الكاتب، بلا شك، اغلب ماوصل منها الى العـراق في تلك الفتـرة ان لم يتجاوز دائرتها. ويكفي ان تعرف ان (مجنـونـان) بقيت ضمن افضـل بضعـة اعمـال قصصيـة وروائية ظهـرت في العـراق خلال اربعـة عقود من تاريخ الادب القصصي العراقي ويؤيد مانذهب اليه من وعي ونضج غير اعتيادي لكاتبها، إن عبـدالحق فاضـل قد تميـز ايضـاً في كتـابـاته النقدية قبل كتابة روايتـه الـوحيـدة، حين تناول في (نقوده) ابرز الكتابات القصصية الصـادرة انـذاك وخـاصـة تلك التي كتبهـا ذو النـون ايـوب وجعفر الخليلي، شخّصاً فيها ايضاً الجوانب التي ينوه الى احتمال تأثرها بكتـابـات اوكتّـاب اجـاب. من ذلـك مثلاً، قوله في نقده لبعض كتابات ايوب:

وكنت اول ماقـرأت من قصص ذي النـون، القسم الثـاني من اقصـوصـة (آلام مزمنـة) في احـدى الصحف، فسحـرتني بساطة الحوار وصدق الوصف. هذه السهولة قد لا تروق القارىء العادي


عبدالمجيد لطفي

ولكنهـا فن دقيق صعب المنـال كان القصـاص الـروسي الكبيـر تولستوي يجهد نفسه اشد الجهد لكي يظفر به»[٥]

اذن فهنـا النشـاط النقـدي المتصـاعـد نسبياً خلال هذه الفترة يعكس في الكثيـر من جوانبـه التطبيقيـة تقـدمـاً ملحـوظاً في وعي الكتاب للفنون القصصية، وهذا النشاط، كما اشرنا، هو من نتائج الاطلاع على الاداب القصصية الغربية، والعربية المتقدمة، بكل تأكيد.

ان مراجعة عامة لروايات مابين الحربين توضح لنا ان اتجاهين رئيسين قد سادا تلك المـرحلة: الاتجـاه الـرومـانتيكي، والاتجاه الـواقعي... واذ نتحـدث هنـا عن التأثيـرات الاجنبيـة، فيمكننا القـول انهـا، في الاتجاه الاول، قد تركزت في اصولها في اعمال المـدرسـة الـرومانتيكية التي انتشرت بشكل واسع في العشرينات والثـلاثينـات، الى جانب مثيـلاتهـا العـربية ـ غير العراقية. وكان محمـود احمـد السيد من اكثر الكتاب تأثراً بمثل هذه الاعمال في كتـابـاته الاولى، «وليس السيد أول وآخر من تأثر في هذه المدرسة فقد كان عبدالمجيد لطفي اكثر اخلاصاً لهذه المدرسة وشغفاً بمنحـاهـا...»[٨] لكن الاخير لم يكتب رواية في تلك الفترة، بل اقتصـر على القصـة القصيرة. اما في الاتجاه الواقعي، فقد كانت مصـادر التأثيـر كثيرة، وشملت الاعمال الواقعية الروسية والفرنسية بشكـل اسـاس؛ بينمـا لم تكن هنـاك تأثيـرات عربية ملموسة قبل الحرب العالمية الثانية.

■ من الحرب العالمية الثانية الى بداية الستينات

لم نكن لنتوقع الكثير من ادب القصة خلال الاربعينات بسبب الظروف غير الاعتيادية التي سادت العقد ـ الحرب العالمية، فشل ثورة نمايس، استمرار حكومات الطغيان والاستعباد في الوطن العربي . . . خصوصاً وإن الفنون القصصية كانت لما تزل يافعة في العراق انذاك، ومثل هذه الظروف لم تكن لتساعد هذه الفنون التي كانت تبحث عن ارض خصبة تنمو فيها. لذا فقد ساد معظم سني ذلك العقد قحط حقيقي في النتاج القصصي، الروائي منه بشكل خاص فلم يصدر شيء يذكر في بداية الرواية طيلة الفترة الممتدة من ١٩٣٩ سنة صدور (الدكتور ابراهيم) و (مجنونان) ١٩٨٩ سنة صدور رواية ذي النون ايوب الثانية (اليد والارض والماء).

وقد كان لصدور الرواية الاخيرة مساهمة لا بأس بها في دعم الاتجاه الايجابي في الكتابة القصصية والروائية التي انطلق الكاتب فيها من اطلاع متزايد على الاساليب الحديثة، ومن ممارسة غير قصيرة في الكتابة، المهم ان هذه الرواية قد جاءت ضمن تجربة الكاتب، متقدمة فنياً على روايته الاولى، خاصة في تخلصها من الاسلوب البحثي واحياناً الانشائي غير الضروري، ومن نسبة قليلة من التقريرية التي سادت (الدكتور ابراهيم)؛ وعلى العشرات من المحاولات القصصية الطويلة لكتّاب اخرين سبقوه، سواء اكان ذلك في بنائها ام في سردها ام في تقنينها ام في رسم شخصياتها. ولعل في محاولة ايوب التالية (الرسائل المنسية) ١٩٥٥ ـ مايؤكد القراءة المستمرة للكاتب للاداب الاجنبية والعربية الحديثة وتجريب الاساليب المستجدة التي يطلع عليها في كتابة اعماله.

لقد استخدم في كتابة هذه الرواية طريقة الرسائل التي عرفت بـ (رواية الرسائل) وشاعت، كما هو معروف، في الغرب خاصة في القرن الثامن عشر، وفي الوطن العربي من خلال اعمال عديدة انتشرت طيلة النصف الاول من هذا القرن، مثل (الام فرتر) و (ماجدولين) . . .

اذن فقد استمر العراقيون خاصة النخبة المثقفة منهم، بالاطلاع على الاعمال الأجنبية المترجمة، واحياناً غير المترجمة، والعربية الحديثة، حتىٰ في احلك الفترات؟ وطبيعي ان يكون للكتاب في ذلك النصيب الاوفى . يقول عبدالقادر حسن أمين .

«ويظهر شغف الكتاب العراقيين واضحاً في اقبالهم على مطالعة أعمال الكتاب الواقعيين في الاداب العالمية المختلفة. وأيوب يعترف «بأن أصحاب المدرسة الواقعية في الأدب الفرنسي وهم زولا وبلزاك واضرابهما قد أحدثوا انطباعاً في نفسه كما انه ولع بقراءة الكتاب الروس، وكانت الآباء والبنون والأرض العذراء وليزا اول ماقرأ لتورجنيف، وتوقف عند ديستويفسكي توقف اعجاب ودراسة وإمعان، وأول كتاب قرأه لهذا الكاتب هو الجريمة والعقاب، وبالرغم من اطلاعه على مختلف القصص العالمية الا انه ومازال يعتبر ديستويفسكي إمام القصاصين»[(٧)]

لقد اعقبت الحرب العالمية الثانية، التي كانت لها آثارها السلبية المختلفة والمعروفة، فترة انتعاش وانفتاح ايجابي معاكس للعرب على العالم عنت الكثير للمسيرة الفكرية والثقافية، فقد انفتح الوطن العربي على العالم الغربي وثقافاته مما كان عاملاً مضافاً في خلخلة النزعات المحافظة وتعميق الاتجاهات الحديثة والميول الجديدة، المختلفة كما ان ارتباط اغلب الاقطار العربية، إن لم نقل كلها، سياسياً واقتصادياً بالدول الغربية استتبع ارتباطات ثقافية اكثر وضوحاً واشد ثباتاً، خاصة ببريطانيا وفرنسا، سواء أكان ذلك من خلال الثقافة الوافدة مع المستعمر، ام من خلال البعثات التعليمية، على قلتها، التي أخذت ترسل الى تلك الدول، ام من خلال سبل أخرى. ومع اننا لانغفل هنا القول بأن وعياً وتمرداً شعبياً قد أخذ ينمو في الوقت نفسه بين جماهير الأمة ضد الاستعمار وضد الارتباطات التبعية بالاجنبي، الّا ان هذه الارتدادات، الواعية منها بشكل خاص، عن الارتباط والتبعية، لم تكن لتحول بين هذه الجماهير، بعناصرها المثقفة والواعية، وبين الحضارة الغربية وثقافاتها بقدر مادفعت بعض أفرادها الى النهل منها، يساعدها في ذلك اعتماد اكثر الأقطار العربية على لغة

عالمية كلغة أساسية بعد اللغة العربية فكان أن برزت اللغة الانكليزية في العراق لغة نقل للعلوم والثقافات والآداب. لقد تبع انتشار تعلم هذه اللغة في هذا القطر، كما هو في اقطار عربية أخرى، والفرنسية في أغلب الاقطار المتبقية، انتعاش في حركة الترجمة عن هاتين اللغتين بشكل لم يشهد له الوطن العربي مثيلاً من قبل.

خلاصة القول ان ذلك قد أتاح مزيداً من امكانيات اطلاع القارىء والكتاب العراقيين على الاداب الاجنبية المترجمة، اضافة الى ماتاحته اجادة بعض منهم للغة الانكليزية من امكانية مضافة لقراءة الاعمال المكتوبة بهذ اللغة بأصولها او الاعمال المنقولة اليها من آداب اخرى. وكان لابد لذلك كله ان يمارس تأثيراته على الواقع الفكري والثقافي في القطر الى حد ان اصبح تحديد مصادر التأثير الغربي على الادب والادباء ومظاهر تجديداتهم بشكل دقيق امراً صعباً، يقول الدكتور عبدالاله احمد:

«من هنا، كان هذا الادب الغربي عاملاً حاسماً في كل مظاهر التجديد، التي حققها انتاج هؤلاء الادباء في الشعر والقصة، وفي تحديد اتجاهاتهم الفكرية، وخصائص وصفات ادبهم الفنية».

«ولم يعد سهلاً لذلك، حصر مجال تأثرهم بأدب امة دون اخرى، او اديب دون غيره... ذلك ان الكثير منهم، بالاضافة الى انهم اخذوا يقرأون مايترجم من روائع الادب القصصي في مصر ولبنان، وخاصة مانشر ضمن سلسلة عيون الادب الغربي، كانوا يحسنون في الاكثر لغة اجنبية - انكليزية او فرنسية... وقادتهم هذه المعرفة في احيان اخرى، الى التعرف على الوان من القصص غير ألوانها التقليدية المعروفة، ماهيأت لهم امكانية تطوير هذا الفن واستخدام طرائق جديدة في التعبير، حققوا فيها زيادة تذكر لهم، كما يتضح ذلك على سبيل المثال في محاولة استخدام طريقة المنلوج الداخلي او تيار الوعي في عرض قصصهم تأثراً بكتابات جيمس جويس الاربعينات...»[8]

والواقع ان هذا الكلام، اذ ينطبق في معظمه على القصة القصيرة، فانه لا ينطبق الا بشكل محدود على الرواية، ذلك ان هذا الفن لم يشهد في الاساس انجازاً متميزاً خلال العقدين الخامس والسادس، مما يمكن ان يعني للدارس ولمسيرة الرواية شيئاً مهماً، اذا مااستثنينا رواية ايوب (اليد والارض والماء) في وقت كان فيه ابرز (جيل) قصصي يظهر في مسيرة القصة العراقية، اعني (جيل الخمسينات)، يحقق انجازاته المتميزة المتمثلة في قصص ابرز كتابه. عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي وشاكر خصباك ونزار سليم وغيرهم من الذين اتاحت لهم ثقافاتهم واطلاعاتهم على الاداب الاجنبية تحقيق مثل هذه الانجازات. لكننا لا نريد ان نغفل هنا محاولات قد جرت ونجحت الى حد بعيد، في كتابة مايمكن ان نوافق على تسميته بالقصص القصيرة الطويلة، التي خضعت بدورها لتأثيرات ثقافات الكتاب وقراءاتهم الاجنبية واستيعابهم للاساليب الحديثة، خاصة في التقنية.

من هذه المحاولات: قصة (عهد جديد) - ١٩٥١ - لشاكر خصباك، والتي تكتسب اهمية ريادية وفنية متميزة، و(اللحن الاخير) - ١٩٥٢ لنزار سليم. ويبدو ان بعض هذه المحاولات كانت خطوات اولى لكتابة اعمال اكثر قرباً للعمل الطويل والرواية بطولها وفنها. والواقع ان اعمالاً اقرب الى فن الرواية قد ظهرت فعلاً بعد ذلك واذا كانت هذه الاعمال متأخرة زمناً ظهر معظمها بعد ثورة تموز ١٩٥٨ - فانها تبدو امتداداً واضحاً للمحاولات الاولى ولمسيرة القصة في الخمسينات عموماً.

ان توقف اغلب كتاب الخمسينات بعد ثورة ١٩٥٨ وكثرة الاعمال القصصية الضعيفة وظهور الكتاب، غير المتمرسين، ثم بداية ظهور اتجاهات جديدة لكتاب جدد وملامح جديدة لخط جديد يضم هذه الاتجاهات، بعد ذلك بسنوات قليلة؛ ان هذا كله يدفع الى التأكيد على ان هذه الاعمال البعيدة القليلة التي اشرنا اليها انما هي امتداد لنتاج ماقبل الثورة، بل وهي مرحلة من مراحلها، ومن المرجح جداً انها كتبت قبل سنة ١٩٥٨ وابرز هذه الاعمال الطويلة هي: (حياة قاسية - ١٩٥٩ - لشاكر خصباك، و(الوجه الاخر) - ١٩٦٠ - لفؤاد التكرلي، و(الايام المضيئة) - ١٩٦١ - لشاكر جابر.

ان قصـة (حيـاة قاسيـة) امتـداد فني ومضمـوني، كمـا قلنـا، لقصص شاكـر خصبـاك السـابقة لها، لكن المهم في هذه القصة الطويلة، مما له علاقة بموضوع دراستنا، هي انها تعكس ـ وربما ترسخ ـ تأثراً واضحاً للكاتب بنجيب محفوظ في روايات مايسمى بالمرحلة الاجتماعية، وخاصة (القاهرة الجديدة) و(زقاق المدق) و(الثـلاثيـة) و(بـداية ونهاية)، وكانت للاخيرة بصماتها الواضحة على (حيـاة قاسيـة) سواء اكـان ذلك في المضمون والموضوعة ام في الاتجاه الواقعي الاجتماعي ام في اختيار الشخصيات ورسمها وتطويرها ام في النكهة المحلية. ومع كل هذه الملامح المشتركة فان خصباك قد عكس نضجاً ووعياً فيما يكتب وربما بتأثره ايضاً، الـذي لم يمـنـعـه، بقـدر مااتـاح له من كتابة اعمال فنية مستوعبة لاصول الفنون القصصية الى حد بعيد.

والـواقـع اننـا نذهب مذهب بعض الباحثين في ان تأثر خصباك لم يقتصـر على نجيب محفـوظ، بل تعـداه الى كتـاب مصـريين وعالميين آخرين، بل هو قد تأثر ربما بشكل اكثر وضوحاً بمحمود تيمور. الى جانب بروز واضح ايضاً لنفس تشيخوف في عموم قصصه.

واذا ماتفحصنـا رواية فؤاد التكرلي القصيرة (الوجه الاخر) فاننا لن نختلف في كونها افضل الاعمال القصصية الطويلة فنا ونضجاً واستيعـابـا للتأثيـرات الاجنبيـة العميقـة التي تتمثل هذه المرة في الادب القصصي والروائي الفرنسي. والواقع ان الاداب الفرنسية، الـوجودية خاصة، قد اخذت تمارس تأثيراتها مع نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات، الوجودية خاصة، قد اخذت تمارس تأثيراتها مع نهـايـة الاربعينـات وبـدايـة الخمسينـات. منعكسة في بعض القصص القصيـرة التي كتبهـا عبـدالملك نوري ونـزار عبـاس والتكـرلي نفسـه وغيرهم. لكن هذا التأثير يظهر لاول مرة في عمل طويـل ناضـج، في (الـوجـه الاخـر)، وبشكـل لا يعكس تقليدياً مجـردا او تبعيـة بقـدر مايعني اعجاباً من الكاتب واستيعاباً منه لما يقرأه، وبالتالي تأثراً ناضجاً يبقى على خصوصيته هوكاتباً. والواقع ان فؤاد يحتـل ايضـاً في كتـاباته بشكل عام، موقعاً ضمن الكتاب الـرواد في استخـدام تقنيـات تيـار الوعي، المتأثرين، في الوقت


عبدالملك نوري

نفسه، بالكتاب الفرنسيين مثل سارتر وكامو، والانكليز مثل جيمس وفرجينيا وولف وربما كان لجويس في ذلك الدور الرئيس، خاصة في القصص القصيـرة لكتـاب جيل الخمسينات، وبشكل خاص عبـدالملك نوري وفؤاد التكـرلي، وربمـا كان؟. . . عبـدالملك اول كاتب عربي تتلمـذ على جويس وقـد شغفه بنوع خاص كتابه «يوليس» اذ اعاد قراءته مرات، وخرج منه بطريقة جديدة نسج بها اقاصيصه في (نشيد الارض)[9] وكلنا يعرف العلاقة غير الاعتيادية التي كانت تربط هذا الكاتب بالكتاب الاخرين ضمن جيله، فؤاد التكـرلي منهم بشكـل خاص، الامـر الـذي يعني ان التكرلي كان بالنتيجـة على اطـلاع جيـد ايضـا على جويس، بقي ان نقول مع وضوح تأثيرات كتاب تيار الوعي في (الوجه الاخر). فانها ستكون ربما اوضح في اعمال التكرلي المتأخرة.

امـا الايـام المضيئة وبالرغم من انها لا تسجل استثناءاً فنيا في مسيـرة الادب القصصي العـراقي بمعنى انهـا لا تعـد مرحلة او تجاوزاً كبيراً، فان الكاتب ينجح في اضافة عمل جيد ومتميز وذي نكهة وخصوصية، كما انه يعكس فهماً ناضجاً لفن الرواية ولكيفية التعـامل مع الموضوع الروائي والشخصيات الروائية، ولا اريد ان اسجل تأثراً مؤكداً اذا قلت، وأنا اقرأ (الايام المضيئة) اتذكر بعض اعمال ديستويفسكي وتولستوي.

اذا لم تكن نظرتنا المركزة لمرحلة الاربعينات والخمسينات من مسيرة الرواية في العراق قد ابرزت تأثيرات اجنبية محددة، كثيرة على نتاجات هذه المرحلة، فانه من الواضح ان الكتاب والنخبة المثقفة من القراء - قد ازدادوا، بلا شك، معرفة بالاداب الاجنبية قراءة واستيعاباً، ولحاجة الاستيعاب الناضج والتأثر الناتج عنه لامتداد زمني قد لا يكون قصيراً للظهور، وللضعف النسبي الذي اتسمت به معظم نتاجات المرحلة، فلنا ان نتوقع بروز التأثيرات في فترة لاحقة سنأتي اليها، في القسم التالي، ولكن نجد لزاماً علينا، قبل ترك هذه المرحلة، ان نتعرض باختصار لتجربة كاتب، مع اختلاف المواقف بشأن ادخاله اوعدم ادخاله في دراسة الادب العراقي، ارى ان اغفاله في مثل هذه الدراسات غير صحيح، بغض النظر عن طريقه اوزاوية نظر الدارس في تناوله. هذا الكاتب هوجبرا ابراهيم جبرا، الذي سنتعرض لتجاربه الاولى، كما قلت، باختصار ومن خلال النواحي التي تمس موضوع ودراستنا - التأثيرات الاجنبية - والنواحي التي سيكون لها شأن في اعماله المتأخرة الادخل الادب القصصي والروائي في العراق.

قبل ان يأتي جبرا الى بغداد مهاجراً سنة ١٩٤٨ بعد تقسيم فلسطين لم يكن قد ظهرت له الا كتابات قليلة نشرها في بعض الدوريات مع انه كان قد كتب سنة ١٩٤٦ كما يشير هو الى ذلك، روايته الاولى (صراخ في ليل طويل) - ١٩٥٥ والواقع ان هذه الرواية تعالج موضوعاً وبما لما مختلفين اختلافاً كبيراً عن الموضوعات والعواصم التي ستسود أعماله اللاحقة، اضافة الى الاختلافات الفنية الجزئية التي تفرضها المرحلة وطبيعة التطور اللاحق. المهم ان هذا العمل قد اظهر تأثراً مبكراً بوضوحه وصراحته بالاداب الغربية، خاصة في تقنية الرواية وفي موقف الكاتب من الزمن ومن الشخصيات الروائية. بقي ان صعوبة غير قليلة تبرز في تحديد مصادر هذا التأثير لكنها في كل الاحوال لا تبتعد عن الينابيع الروائية الانكليزية والبريطانية، وهي الامور التي ستتأكد اكثر في اعماله اللاحقة. وحين ظهرت روايته الثانية - صيادون في شارع ضيق - التي كتبها ونشرها باللغة الانكليزية،


شاكر خصباك

اطلت علينا الشخصيات والعواصم التي ستبقى تلازم الكاتب خلال سيرته الروائية، اعني شخصيات المثقفين وعوالمهم وعوالم (النخبة الراقية) من المجتمع، اضافة الى بروز شخصية الفلسطيني في ذلك، وهو في كتابتها قد عكس تأثراً لاجدال فيه بالرواية الغربية، وبشكل خاص بكتاب تيار الوعي مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف ووليم فوكنر.

وكان ذلك امرا طبيعياً، فقد تهيأ للكاتب قبل ذلك، ان يقرأ بالانكليزية الشيء الكثير من آداب الغرب، ودرس في الغرب وكتب روايته، كما قلنا وكتابات اخرى بالانكليزية والواقع ان الرواية الاخيرة تؤشر بداية تأثر جبرا، الذي سيزداد بعد ذلك، بوليم فوكنر خاصة برواية (الصخب والعنف) The Saund and the Fury التي ظهرت بعد ذلك مباشرة بالعربية بترجمة جبرا نفسه، بعد ان كان قد كتب عنها مقالاً في (الاداب) قبل ذلك بسنوات، والى حدٍ ما برواية (الحرم) Sanetury وربما بروايات اخرى لهذا الكاتب الامريكي الذي سيكون له شأن مهم في اعماله اللاحقة واعمال كتاب اخرين ممن سنتناولهم فيما سيأتي من البحث.

■ الستينات والسبعينات

لم تستطع الرواية، وربما الادب عموماً ان يبدأ بداية جديدة ملائمة لعهد جديد يفترض ولقد كان علينا قبل ان نلمس مثل هذه

البداية أو الاستئناف، ان ننتظر بعض الوقت، بسبب التطورات السياسية والاجتماعية الجوية واحياناً الجذرية التي حدثت، والتي كثيراً مارافقتها الاضطرابات والصراعات الدموية، وعمليات القمع والارهاب والمطاردات السياسية . . . بل ان ذلك اذ أعقب الثورة، قد استمر بعد ذلك، حتى عبر ثورة شباط ١٩٦٣، فلم يدم عمرها وما جاءت من اجله من تصحيح الا اشهراً قليلة، لتأتي ردة تشرين وما أعقبها من حملات قمع استمرت لفترة ايضاً . . وصولاً الى نكسة حزيران . التي كان لهاهي الاخرى اثارها بلا شك على الوضع العربي كله . ولم يشهد القطر خلال ذلك هدوءاً الا بشكل جزئي بعد سنة ١٩٦٤ ليتعزز بشكل استقرار حقيقي بارز بعد ثورة ١٩٦٨، بل حتى هذه السنوات التي سبقت الثورة كانت فترة مشوبة بالخوف وانعدام السلطة والترقب والجدب السياسي والثقافي، عملت الثورة على ازالته بعد ذلك .

لقد شهدت الفترة من ١٩٥٩ الى ١٩٦٤ ـ كما أشرنا ـ ظهور عدد غير قليل من الاعمال الطويلة لم يكن منها مايستحق الدراسة الا بضع روايات وقصص طويلة وجدناها، لاسباب ذكرناها، تنتمي الى الخمسينات . ويكون العام ١٩٦٦ وتظهر رواية غائب طعمة فرمان (النخلة والجيران) لتؤسس البداية الحقيقية لرواية عراقية متكاملة في عناصرها الفنية . مع ذلك يجب ان لا نغفل صدور روايتين سنة ١٩٦٥ اغفل عنهما النقاد والدارسون، ربما بسبب المواقف السياسية المتطرفة للكاتب والمؤثرة سلبياً في فنية العملين والمؤثرة بدورها على هؤلاء النقاد والباحثين فوقفوا منها مواقف غير موضوعية . هذان العملان هما (الزقاق المسدود) و (كما يموت الاخرون) لياسين حسين . واهميتهما تأتي من انهما قد جاءا بسنوات مجدبة اولاً، ولاحتوائهما على عناصر فنية تعكس بوضوح تأثر الكاتب بالاداب الروائية والقصصية الغربية تقنية وأسلوباً خاصة بكتابات الوعي وباتجاهات ادب اللامعقول وربما الوجودية . . الخ ثانياً . والواقع، لقد تبعت هاتين الروايتين في ذلك أعمال اخرى بقيت تظهر متساوقة مع ما كان يصدر ضمن هذه الاتجاهات من القصص القصيرة طيلة الستينات وحتى السنوات الاولى من السبعينات، فصدرت مثلاً (ضباب في الظهيرة) ـ ١٩٦٨ ـ لبرهان الخطيب و (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) ـ ١٩٦٩ ـ لفاضل العزاوي، والى حد ما (كانت السماء زرقاء) ـ ١٩٧٠ ـ لاسماعيل فهد اسماعيل، و (الوشم) ١٩٧٢ ـ لعبد الرحمن مجيد الربيعي وغيرها فلا يخلو اي من هذه الاعمال من تأثيرات بعض كتاب تيار الوعي او الوجودية او اللامعقول والتجريبية، مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف وجون بول سارتر ووليم فوكنر وفرانس كافكا . . .

اما على الجانب الاخر من اتجاهات الادب العراقي خلال تلك الفترة ـ الستينات ـ تعني الاتجاهات الواقعية والبعيدة نسبياً السوداوية، وربما الاكثر جدية، فلم يصدر بعد (النخلة والجيران) . وقبل الثورة الاعملان جيدان اولهما (خمسة اصوات) ـ ١٩٦٧ ـ رواية فرمان الثانية، و (الظامئون) ـ ١٩٦٨ ـ لعبدالرزاق المطلبي ومع محدودية هذه الاعمال ضمن مسيرة الرواية وهو امر طبيعي الى حد بعيد، الا انها كانت تعني بداية لمسيرة سرعان ماستؤنفت بعد الثورة بفترة قصيرة، بفعل البيئة الملائمة التي هيأتها هذه الثورة، لتسود العقد السبعيني . كما ان هذه الاعمال على قلتها، قد عكست مصادر اخرى للتأثير الاجنبي والعربي فلا اظن صعباً على الدارس، اوحتى القارىء، ان يلحظ ظلال الاعمال الواقعية الاجنبية والعربية، خاصة الامريكية والمصرية، والى حد ما الروسية .

لقد اخذ الوضع المستقر الذي ترسخ بعد سنوات قليلة من عمر الثورة يعطي ثماره مع بداية السبعينات خصوصاً بعد ان اصبح الكتاب الشباب اصحاب البدايات قبل ذلك ـ اكثر نضجاً واكثر مقدرة على الكتابة واتقان الفن الروائي فكانوا عناصر فعالة في النشاط الروائي، الى جانب الكتاب الاقدم تجربة والانضج فنا والاعمق استيعاباً لعناصر هذا الفن وطبيعة . لقد شهدت تلك الفترة ظهور مجموعة من الاعمال المتميزة جداً، فاقت في عددها وفي مستوى بعضها اغلب نتاجات الفترات السابقة . ومن ابرز هذه الاعمال اضافة الى (كانت السماء زرقاء) و (الوشم) المذكورين انفاً، (السفينة) ـ ١٩٧٠ ـ لجبرا ابراهيم جبرا، التي حقق فيها

مستوى عالياً تقنية ولغة وبناءاً، مؤكداً فيها ماوعد به في اعماله السابقة من جهة واستيعابه الناضج والمفيد لاعلى ماقدمته الرواية الغـربيـة خاصة الانكليـزيـة منهـا بشكـل خاص، والى حد ما الامـريكيـة من جهة ثانية و(الاشجار والريح) - ١٩٧١ لعبدالرزاق المطلبي، التي مع كل ما يؤخذ عليهـا من اضطـراب وتداخلات بين الاحـداث والشخصيـات . . ، تبرز كواحدة من الروايات التي تأثـرت بكتـابـات تيـار الـوعي، خاصـة باعمـال وليم فوكنـر مثـل (الصخب والعنف) بل وسـط ذلـك الاضطراب هناك مايؤشر اتقاناً ضمنيـاً للكـاتب لتقنيات تيار الوعي ومن الروايات الجيدة الاخرى (ضجـة في الـزقاق) ١٩٧٢ لغانم الدباغ التي تبتعد ربما عن هذه المؤثـرات نمـو المؤثـرات الـواقعيـة للروايـة الـروسيـة، و(القلعة الخامسة) - ١٩٧٢ - لفاضل العزاوي .

واذا كان العـــزاوي قد عكس في روايتـه القصيـرة الاولى تأثـراً واضحـاً بكـافكـا في عوالمـه الكـابوسية وبمفردات اسلوبه فانه لا يخفى تأثره واعجابه بهذا الكاتب، فتظهر بعض ملامح كافكا ولكن بشكل اقل وانضج في روايته الثانية . ونضيف الى ماذكرنا روايات جيدة اخرى، ظهرت ضمن نفس الفترة وهي (شقة في شارع ابي نؤاس) - ١٩٧٣ لبـرهـان الخطيب؛ و(في يوم غزير المطر في يوم شديد القيظ) - ١٩٧٣ - لعادل عبدالجبار الذي اظن انه صدر في كتـابتهـا عن اعجـاب ضمني بالـروائيين الامـريكـان، قد يكـون همنغـواي من ضمنهم، وبظني لم يقتصـر تأثير الروائي الامريكي على عادل بل شمل غيره مثل الربيعي في روايته (الانهار) الصادرة عام ١٩٧٤ ومـن الـروايـات الاخـرى (المخـاض) ١٩٧٤ - و (القـربـان) - ١٩٧٩ روايتـا غائب طعمـة فرمـان، و(الاغتيـال والغضب) - ١٩٧٥ لموفق خضر، و(ليبقى الحب علامة) ١٩٧٥ لمحيي الـدين زنكنـه، وزنكنـه يجسـد تأثـراً واضحـاً بفرانز كافكا سيتأكد حين يكتب روايته الاخيرة التي سنأتي الى ذكرها لاحقاً .

لقـد عكس هذا النشـاط الاستثنائي في الكتابة حالة الاستقرار التي سادت القطـر وانتعـاش الثقـافـة وحركة النشر التي ستتصاعد اطراداً بعـد ذلـك . والـواقـع، لقد استمر الادب، والرواية بشكل خاص والتي هي احـوج الفنـون الى مثـل هذه العـوامـل، في ازدهـارهمـا، سواء أكـان ذلك في استمرارية الكتاب على الكتابه وهـو الامـر الـذي يعـاب كثيـراً على العراقيين افتقادهم له، ام في ارتفاع المستوى الفني لاغلب هؤلاء الكتاب، ام في ظهور كتّاب جدد بدأوا يمـارسـون بشكـل ملفت للنظـر بعـد الثـورة، وبشكل خاص بعـد النصف الاول من السبعينـات . وممـا يلاحـظ على اعمال هذه الفترة دخول السياسة الى الموضوعات الروائية بشكل اكثـر بروزاً، مع ميـل متـزايـد لتنـاول البطـل الايجابي بدل البطل السلبي الذي ساد اغلب كتابات الستينات وبداية السبعينات . اما اهم اعمـال الفتـرة . كانت (القمـر والاسوار ١٩٧٦ للربيعي الذي بقي ضمن خط الروايات القومية التي بدأها في رواية (الانهار) كما اشرنا كما ان ظل هيمنغواي بقي له وجوده، مع اختلافه الجزئي . كمـا صدرت ايضـا (المبعـدون) ١٩٧٧ - لهشام الركابي و(نافذة بسعة الحلم) لعبد الخالق الركابي اللتان ربما تستوحيان في الكثير من مفـرداتهما، الاعمال الواقعية (التقليدية) الروسية والامريكية، مع تمثّـل لبعض التقنيـات الاكثـر حداثـة، خاصـة لدى الركابي و (الايـام الطـويلة) - ١٩٧٨ - بعـد الامير معله، و(البحث عن وليد مسعـود) - ١٩٧٨ لجبـرا ابـراهيم جبـرا، ومـا قلنـاه في (السفينة) يمكن ان ينطبق الى حد بعيـد، على هذه الـروايـة . بقي ان نشيـر الى انـه الى جانب تنـاول البطـل الايجـابي، بقيت بعض اجـواء وابطـال التنـاولات السابقة، ومن هنا كان كتّاب مثل هذه الاعمال ان يتخذوا من فترات سابقة للثورة زمناً لاحداث اعمالهم كما فعل غائب طعمـــة فرمـــان في (ظـلال على النـافـذة) - ١٩٧٩ - وفؤاد التكـرلي في (الـرجـع البعيد) - ١٩٨٠ والرواية الاخيرة التي تمثل قمـة ماوصلتـه الـرواية العراقية وربما العربية كما وتعكس بوضوح تأثـراً كبيـراً من الكـاتب بوليم فوكنـر خاصـة في روايتـه (الصخب والعنف) بالاضـافــة الى استمــرار بعض الافكــار والمـداخـل الـوجـودية . وبظني ان الروايتين الاخيرتين ورواية (بحثا عن مدينة اخــرى) - ١٩٨٠ - لمحيي الـــدين زنكنـــه من الاعمـال المؤهلة لدراستها دراسة تطبيقية مقارنة لما تعكسه من تأثر واضح وناضج بكافكا .

* * *

يبــدو واضحـــاً، مع وجـود الاخفـاقـات ومـواطن الضعف ان ماحققته مسيرة الرواية حال المرحلة الممتدة من منتصف الستينات وحتى عام ١٩٨٠ شيء ليس بالقليـل قيـاسـاً بمـا تحقق فيها طيلة المـراحـل او السنين السـابقـة عليهـا . وذلـك يؤشر وصول الرواية العـراقيـة الى مرحلة النضج والاستيعاب شبه التام لهذا الفن . ولم يكن الاستقرار السياسي والاجتماعي الذي ساد هذه الفترة العامل الـوحيـد لهـذا الانتعاش والنضج ، في عموم الفنون الادبية . فمن العـوامـل الاخـرى انتعاش الحركة الثقافية عموماً، وتقدم الطباعة الـذي استتبـع تقـدم وازدهار في حركة التأليف والنشر وهي الامور التي كان مايهمنـا بشكـل خاص في موضـوعنـا هو انتشار الاعمال الاجنبيـة ووجـود التأثيـر الاجنبي ، فان مؤشـرات عديـدة عكست حتميـة بروز مثـل هذا، فانتعـاش الطبـاعة والنشر قد شحن حركة الترجمة بدم جديد، فكثر من الاعمال الاجنبية المترجمة . كما ان اهتمـامـاً جديـداً الى حد ما، بدراسـات الاداب الاجنبية قد اخذ يحتل مكانات جيدة في الجامعات العراقية، ولنا ان نتصور فعالية التأثير الاكـاديمي على الاهتمـام بهـذه الاداب ونشرها وعلى دقة الاختيـارات للاعمـال دراسـة او ترجمة . كما شهدت الفترة ظهور مجـلات ثقـافية عديدة لها وزنها النوعي ، منها : الاقلام ، والكلمة (النجفية) والطليعة الادبية، والجامعة (الموصلية)، وافاق عربية، وفي فتـرة متأخـرة ظهـرت الثقـافـة الاجنبية كأول مجلة متخصصة بالاداب الاجنبيـة في القطـر . واذا كان لهـذه المجلات وغيرها ان تسهم في انعـاش الـوضـع الثقـافي وفي نشـر الاعمـال الابداعية للكتـــاب العـراقيين والعـرب، فانهـا قد اسهمت ايضـا في اغنـاء الحركة النقدية وفي نشر الدراسات الادبية والاعمال الابداعية المترجمة .

ونـرى ان الـوطن العـربي اذا كان قد شهـد قبـل ذلك بمدة غير قصيرة، مايشبه الغزو العسكري والسياسي والاقتصادي والثقافي، فان العـــرب ومن خلال مثقفيهم، قد استطـاعـوا ان يجنـوا بعض الفـوائـد التي لم تكن لتقصـدهـا الجهات الاستعمارية في غزوها هذا كما اشرنا من قبل فبانفتاح الوطن العربي على الغرب، بشكل خاص مع الحرب العالمية الثانية، برز اتجاه عربي واع الى النهل من حضـارة وثقـافـة الغـرب، فكان لابد للترجمة في ظل ذلك ان تزداد كمـا ونـوعاً، وفعلاً حدث ازدهار متزايد فيها ابتداءاً من اواخر الاربعينـات وبـدايـة الخمسينـات لتكـون نهضتهـا الكبيرة خلال العقدين التاليين وعلى طول الوطن العربي وعرضه . ويبدولي انها نظـرة عبـر موضـوعيـة تلك التي تدعي بأننا متخلفون كثيراً في نقل الاداب الاجنبية .

فمـــع ما قد يشخص من مأخـــذ هنـــا وقصـــور هنـاك في هذا الجانب، فان ماتحقق ليس بالقليل وربما يتهمني البعض بالتفاؤل غيـر الـوضوعي، انا بدوري ان قلت بأن القارىء العربي لا ينقص مكتبته الا القليل من امهات الاعمال الروائية والقصصية العالمية . واذا لم تكن حركـة التـرجمـة قوية في بعض الاقطار العربية، مثل المغرب العربي في فترة سابقة، والسودان والجزيرة العربية، فانها كبيرة في اقطار اخرى، خاصة في مصر ولبنان والعراق وسوريا .

وللتعـــرف على مدى اطـــلاع الكتـاب العـراقين على الاداب الاجنبيـة بلغـاتهـا الاصليـة او بترجماتها العربية، فان الاستئناس بتصـريحـات ابـرزهـم سيلقي اضـواءاً، مضافة الى ما رصدناه وما يمكن ان نرصده، على هذا الجـانـب بلاشك . ولكن يجب ان لا ننسى تحفظاً مهماً على اي تصريح لاي كاتب في هذا المجال اذ لا يعني ان يكـون لمن يرد اسمـه من الكتـاب العالميين، في هذه التصـريحـات، صدى في كتـابـات صاحب التصريح ، والعكس صحيـح ايضـاً، اذ لا يعني عدم ورود اسم كتـاب اخـرين انعدام تأثيراتهم على العراقيين . من هنا تبرز هذه التصريحات اداة واحدة من مجمـوعـة ادوات تعين الدارس في الكشف عن التأثر والتأثير، واذ ليس بالامكـان استعـراض مايمكن ان يقـولـه كل الكتّاب فاننا سنعـرض لمـا يقـولـه ابرزهم ، منوهين الى ان نسبة غير قليلة من كتـابنـا الجيـدين يجيدون لغة اجنبية او اكثر، اتاحت لهم قراءات اضـافيـة . فهـذا غائب طعمـة فرمـان يعتبر ماكسيم غوركي معلمه الاول بعد نجيب محفوظ .

ويضيف قائلاً :

« . . . تأثـرت كثيـراً بكـولدويل وشتاينبك وغراهام غرين . وقد تعـرفت على جيمس جويس في فتـرة متأخـرة . . . وكـانت بعض التجـارب قريبـة الاثـر من نفسي ، مثـل تجـربـة جون ياسوس في

ثلاثيته الضخمة (الولايات المتحدة) وتجارب الجيل الغاضب في انكلترة . . . ولم استطع ان استوعب بعضها الاخر مثل تجربة فيرجينا وولف وبروست الى حد ما فقد كنت ادخل في عالم بعيد عني غريب علي . . . »[١٠]

وفي رسالة خاصة يقول ايضاً :

« . . لغتي الثانية هي الانكليزية . . . ولكن كنت منجذبا الى الكتاب والروائيين الامريكيين المحدثين اكثر من الانكليز . . قرأت اعمال هيمنغواي وفوكنر وسكوت فيتزجيرالد وشتاينبك وكولدويل وسنكلير لويس ويفودور ورايرز وهوثورن وملفيل ، قبل ان اتعرف او اقرأ بكثرة لكتاب الانكليز . وقد قرأت بالطبع بعض كتب ديكنز وهاردي وجوزيف كونراد ولورنس وفورستر . . . الكتاب الروس الاوائل . . . تولستوي ، دستويفسكي ، تشيخوف غوركي قرأت الكثير منهم ، وكذلك عمالقة الادب الفرنسي فلوبير ، بلزاك ، سارتر جيد وابطال الرواية الجديدة ولا سيما ساروت وميشيل بانور)[١١]

ويؤكد فؤاد التكرلي بأنه قد قرأ بالعربية والانكليزية والفرنسية ، ويقول :

«قرأت لشتاينبك بالانكليزية عنب الغضب، وتورتيلا فلات ، وبالعربية : (أفول القمر) و(اللؤلؤة) و(كانري رو) (وفي شرقي جنة عدن) وقرأت لكولدويل ، بالانكليزية (أرض الله الصغيرة) وبالعربية (طريق التبغ) . . . ولفوكنر قرأت بعض الاقاصيص ورواية (الصخب والعنف) بالعربية . . وهمبخوي قرأت بعض الاقاصيص ورواية (وداعا للسلاح) و(الشمس تشرق ثانية) . . . ثم (الشيخ والبحر) و(لمن تدق الاجراس) . ولمارك توين قرأت بالعربية (توم سوير) و(هليكري فين) والكثير من الاقاصيص ولفيتزجيرالنر (كاتسبي العظيم) . . . »[١٢]

كما قرأ التكرلي لدستويفسكي وتولستوي وكاترين ماتسفيلد وزفايج وسيمون دي بوفار وكامو وجيد وستندال وتشيخوف وموبسان وكراهام كرين . . .

اما جبرا ابراهيم جبرا ، فقد ابتدأ قراءاته للاداب الاجنبية ، في سن مبكرة . وهو يشير في كتابه (ينابيع الرؤيا) الى ان اكتشافه الحقيقي للادب جاء ، عندما كان في انكلترة فقرأ الكثير هناك

ويقول ايضاً :

«فضلا عن بلزاك ودستويفسكي وفلوبير وتشيخوف احببت كثيراً : اولدس هكسلي ، د . هـ ، لورنس فيرجينيا وولف ، جيمس جويس ، وليم فوكز ، ارنست هيمنغواي ، الاخير لفترة معينة فقط ، وهؤلاء قرأت فيما اظن معظم كتبهم ان لم اقل كلها وعلاقتي بالادب الانكليزي كما تعلم علاقة عميقة وبه تخصصت عن حب ومتعة وكان لي اهتمام خاص منذ حداثتي بشكسبير . . . »[١٣]

وتعكس قراءات عبدالرحمن مجيد الربيعي ، بشكل عام ، قراءات معظم الكتاب الذين لا يجيدون لغة اجنبية . والواقع ان تصريحات الربيعي تبين بأن مثل هؤلاء الكتاب ، والقراء عموماً ، لا ينقصهم الا القليل مما اتيحت قراءته لغيرهم ممن يجيدون لغات اجنبية . يقول الربيعي .

« . . . عرفت في فترة مبكرة الكثير من الكتاب العرب والعالميين . . . واعجب كل الاعجاب بالرواية الروسية التي كتبها تولستوي و دستويفسكي وبعدهما شولوخوف . كما قرأت الرواية الامريكية ، وشدتني اعمال ارسكين كولدويل وارنست هيمنغواي وجون شتاينبك ووليام فوكنر ، الاخير بهرني في تقنيته العالمية وخاصة في روايتيه (الصخب والعنف) و (سارنوريس) .

كما قرأت الرواية الانكليزية والايطالية والفرنسية ، وتوقفت طويلاً عند كتابات جان بول سارتر وخاصة (دروب الحرية) ، وكذلك البير كامو الذي وجدت كتاباته صدى عميقاً في داخلي بما فيها من سمة حزن وشاعرية .[١٤]

ولا يخرج الروائيون الاخرون عن دائرة هذه القراءات الا بحدود لا تغير من الصورة التي نستطيع ان نخرج بها عن طبيعة قراءات الكاتب العراقي ، والروائي بشكل خاص . فهذا عبدالرزاق المطلبي ، اذ يقر بأهمية الكتاب الانكليز والامريكان ، خاصة جيمس جويس ولورنس وهيمنغواي وشكسبير وكتاب مابعد الحرب العالمية الثانية الفرنسيين ، فانه يجد ان للكتاب الروس ، خاصة دستويفسكي وتولستوي ، الاثر الاكبر على الكتاب العراقيين[١٥] اما غانم الدباغ فيؤكد على انه قد قرأ مبكراً للكتاب الأجانب او ترجم لبعضهم كما تأثر بتشيخوف وموبسان و هيمنغواي ومانسفيلد[١٦] بينما يرصد محي الدين زنكنة

في الـروايـة العـراقيـة بصمات سارتر وكامو وولف وجوس وجويس وبيكيت وساروت وكافكا ووستويفسكي ولايلحظ للرواية الأمريكية آثـاراً. كمـا هو لايعتقـد ان هنـاك له كاتبـاً عراقيـاً يقـرأ سرفـانتس وبـوكـاشيـو ودانتي وفلوبيـر وستنـدال وديكنـز ولورنس وموم وولف وبـوشكين وتـورجنيف وغـوغـول وتشيخـوف وغـوركي وتـولستوي ودستويفسكي وسارتر وكافكا وكامي وبيكيت، وهو قرأ، إضافة الى هؤلاء، توين وفوكنر وهمنجوي وملفيل وفيتزجيرالد.. وغيرهم[17]

اعتمـاداً على تصـريحات الكتاب التي عرضناها وعلى رسائل كتّـاب آخـرين وتصـريحـاتهم المنشورة، وعلى المصادر العامة، يمكننا ان نؤشر، الى حد ما، الكتاب العالمين الاكثر انتشاراً بين الكتـاب العـراقيين، وربمـا في الوطن العربي بشكل عام، مع ان حصـر ذلـك ودقتـه يبقيـان امـرين خارج حدود الأمكان. على اية حال، نحن نرى ان اكثر هؤلاء الكتاب انتشارا خلال العقود الثلاثة الأخيرة بشكل خاص، هم:

ديكنــز، لورنس، جويس، موم، كرين.. من البـريطـانيين، ستنـدال، بلزاك، موبسـان، جيـد، پروست، ساروت، سارتر، كامـو، فلوبيـر.. من الفـرنسيين، وتـورجنيف، تولستـوي، ديستـويفسكي، تشيخـوف، غوركي، شولوخوف.. من الروس؟ وتـوين، باسـوس، فوكنـر، فيتـزجيـرالد، همنجواي، كولدويل، سارويـان، شتـاينبـك.. من الامريكان، ومان الألماني، وكافكا الجيكـوسلوفـاكي... إضـافـة الى إلكتـاب العـرب مثل الطيب صالـح، نجيب محفـوظ، توفيق الحكيم، يوسف ادريس، غسان كنفاني، طه حسين.. وغيرهم.

ومن الطبيعي ان لايكـون لكـل هؤلا نفس المكـانـة في نفوس الكتاب العراقيين كما انه من الطبيعي ايضاً ان لايمارسوا تأثيراتهم العملية على هؤلاء العراقيين، ومع ان من الممكن جداً ان يكونوا جميعاً محط عناية الدارس المقارن وتفحصه وبحثه عن التأثيرات للتحقق من وجـود مثـل هذه الممـارسـة للتأثيـر اوعدمها، قوتها او ضعفهـا، فان تأملنـا في العـديـد من اعمـالهم المهمة وبحثنا عن بصمـاتهم في الكتـابـات العـراقيـة قد مكننـا من الخروج ببعض المؤشـرات التي تعين الـدارسين في هذا الميـدان فبظني، ووفق الدلائل التي استطعت ان ارصدها والتي هي باعتقادي صائبة، ان الـروايـة الفرنسية والامريكية تأتيان في مقدمة الاعمال المؤثرة في الادب القصصي عمـومـاً، وخـاصة الرواية في اهم فترات تطورها اعني الستينات والسبعينات، لتأتي الرواية الانكليزية فالروسية بعدهما.

امـا من ناحيـة المـدارس والتيـارات والاتجاهات الأدبية، فقد وجـدت اكثـرها تأثيراً الواقعية والوجودية وأدب اللامعقول وكتابات تيار الوعي. واذا كان صعباً ترتيب الكتاب العالميين وفق اهميتهم للعـــراقيين وحجـــوم تأثيـراتهم، فان بالامكـان الاشـارة الى ابـرز المؤثرين منهم، وهم سارتر، كامو، فوكنر، همنجواي، كولدويل، شتـــاينبـــك، جويس، دستـــويفسكي، تشيخـوف، تولستـوي، كافكا.. إضافة الى نجيب محفوظ من العرب.

واذا كانت معظم اعمـــال هؤلاء الكتـــاب ممـــا يدخـل ضمن الاعمـال المتميـزة، فان مثل ذلك، اعني التميزّ اوالجودة، يجب ان يؤخـذ بنظـر الاهمية في اختبار الروايات العراقية التي ينوي اي باحث ان يدرسها دراسة مقارنة. ولعل من المفيد ان نشير هنا الى ان معظم كتـاب الصف الاول العـراقيين مؤهلة نسبياً لمثل ذلك، ولكن لابأس في ان نؤكـد على اعمـال غائب طعمـة فرمـان وفؤاد التكـرلي وجبـرا ابـراهيم جبـرا وعبـدالرحمن الربيعي وعبدالرزاق المطلبي ومحيي الدين زنكنة... بقي ان نشير الى ان الوقوع في الخطأ او الـوهم في الـدراسـات المقـارنـة اكثـر احتمـالا منـه في الـدراسـات غير المقارنة، كما يحذر من ذلك بعض الباحثين(**)

ولـــذا كان القطـع في امـر التأثـر والتأثيـر بحـاجـة الى الكثيـر من التمحيص والتحليـل واجـراء المقـارنات التطبيقية وجمع الدلائل التي تسنـــد ذلـــك، ممـا آمـل ان تكـون مقـدمتي هذه ممـا يعين الـدارسين عليهـا معتـرفـا بأنهـا المقدمة ليست الا مفاتيح مداخل ليست سهلة بكل تأكيد.

* * *

(*) انظر : C.L. Wrenn The Comparatine Literature, England 1968 17 - 18

١ ـ د. عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر. القاهرة ١٩٦٨ ،ص ١٧٠

٢ ـ .Joseph T. Shiply, Dictionary of World Literary Terms, London 1979 , P 219

٣ ـ د. علي جواد الطاهر محمود احمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق، بيروت ١٩٦٩، ص. ص ١١٩ ـ ١٢٠.

٤ ـ نشأة القصة وتطورها في العراق، بغداد ١٩٦٩، ص ١٦١.

٥ ـ د. عبدالاله احمد؛ النقد القصصي في العراقي، مجلة الجامعة المستنصرية ٢ع١، ١٩٧٠، صص ٩١ ـ ٩٢. وانظر ايضاً: ص ٨٣.

٦ ـ عبدالقادر حسن امين: القصص في الادب العراقي الحديث، بغداد ١٩٥٦، ص ٢٢. وانظر ايضاً: ص ٢٠٠ حيث يشير المؤلف الى ان رواية (رنة الكأس) هي حصيلة مطالعات علي الكاتب الشبيبي واعجابه ب (روفائيل لامارتين، و (الام فرتر) غوته، و (قيس وليلى)...

٧ ـ المصدر السابق، ص ٢٧.

٨ ـ الادب القصصي في العراق، بغداد ١٩٧٧، ٢٢صص ١٧ ـ ١٨.

٩ ـ عبدالقادر حسن امين، المصدر السابق، صص ١١٩ ـ ١٢٠.

١٠ ـ حوار اجراه معه ماجد السامرائي، الف باء، ع٢٨٥، ١٩٧٤، ص٤٦.

١١ ـ رسالة خاصة، حزيران ١٩٨٠.

١٢ ـ رسالة خاصة، اب ١٩٨١.

١٣ ـ رسالة خاصة، شباط ١٩٨١.

١٤ ـ من محاضرة القاها على قسم اللغة العربية في جامعة السوربون الجديدة بباريس، ١٩٨٢، (مخطوطة)

١٥ ـ في رسالة خاصة، شباط ١٩٨١.

١٦ ـ انظر: اما تجربتي في القصة، الاديب المعاصر، ع١، ١٩٧٢، ص .ص ١٣٤ ـ ١٣٩.

١٧ ـ في رسالة خاصة، تشرين الاول ١٩٨١.

(**) انظر : Henry Gillord, Comparatine London 1969 , P (Xii)



مقدمة للشعر العربي

بقلم: على أحمد سعيد "أدونيس"

.. لو ان الفتى حجر — هذه الأمنية التى جاءت على لسان تميم بن مقبل ، مفتاح لفهم الشعر الجاهلى ، انها مرصد نطل منه على جغرافيته الروحية وابعادها ، سلبيا ، تكشف هذه الأمنية عن شعور العربى بأن الحياة هشة ، سريعة الانكسار فهى (ثوب مستعار) كما يصفها الأفوه الأودى ، أفسدها الموت (كعب بن سعد الغنوى) — الموت الذى « يجرى فى النفس » كما تجرى الشمس فى السماء (قس بن ساعدة) ؛ فالانسان رهين بلى (بشر بن أبى خازم الأسدى) والقبر « بيت » الانسان (دويد بن زيد) وبيت الحق (الافوه الأودى) ، اذن ؛ ليس هناك غبطة حقيقية ، اذ ماهى ، غبطة حى الى الممات يصير ؟ (عدى بن زيد العبادى)

وتكشف ايجابيا ، عن التوق الى التغلب على الهشاشة والموت ، ففيما يكتشف الشاعر العربى نفسه ، يكتشف عبثية العالم الذى يتوقف عليه ، مع ذلك ، مصيره ، هكذا تنمو ذاته فى وحدة مزدوجة : لاصلة لها بما تتأمله ، وهى كلماازدادت تأملا فيه ، تزداد ادراكا للهاوية التى تفصلها عنه وحين يتضح للانسان انفصاله عن الاشياء حوله ، يتضح له نقصه ، وبالتالى ، تعطشه لكمال لايتحقق الا فى الخارج . يشعر ، وهو يشارك الأشياء وجودها أنه يعيش ، وقتيا . يتعذب عذاب من لا يقدر الا أن يخضع فى النهاية . انه خارج نفسه وخارج العالم معا : كئيب يعتزل ، ينتظر، يتململ ، يغامر ، ويتمنى ان يقهر الزمن والموت والتغير ، يتمنى أن يصير كالحجر :

«أطيب العيش لو ان الفتى حجر
تنبو الحوادث عنه وهو ملموم !

لهذا الوعى طابع فاجع عند الجاهلى لأنه ، فى بحثه عن المخارج ، لم تكن تحركه فاعلية دينية نحو تعال الهى يخلص . فهو عالق بالارض يبحث، خلال وثنيته ، عن تعال من نوع آخر ، هو

التعالى الارضى • ليس له غير الارض ـ يخلص لها ويخضع لايقاعها • والاخلاص للارض دخول فى العمل والحركة ، أى فروسية وبطولة ، من جهة وهو ، من جهة ثانية ، يفترض الاتجاه الى الخارج لفهمه والسيطرة عليه • الصحراء هنا هى الخارج ، والصحراء عدو ، لاتعطى ، وهى مكان التغيروالغياب المكان ، لذلك ، ذو اهمية أولى فى فهم الشعر الجاهلى •

للمكان عند الشاعر الجاهلى وجهان : وجه يجذب ، ففى المكان وحدة ترتسم تحققات الفروسية وأبعاد الفارس ، ووجه يخيف ، اذ من المكان أيضا تأتى مفاجآت السقوط • ومكان الشاعر الجاهلى ، اريحه ورمله ، نوع من المكان ـ الزمان ينحنى ، يتداخل ، ينتقل ، يحير ويضيع ، انهالمكان ـ المتاه ، من هنا هاجس الشاعر الجاهلى ليجعل من المكان ملجأ ، من هنا حسرته حين يرى أن الأشياء تتهدم وتغيب • فالمكان لغة ثانية خفية فى تضاعيف القصيدة الجاهلية •

هذا المكان لايتيح أى شىء الا اقتناصا ، تصبح ارادة السيطرة والتملك عند الانسان ، المحرك الأول • هكذا : حياة الشاعر الجاهلى بؤرة نفسية يتلاقى فيها المكان والزمان ، الضرورة والصدفة ، وهكذا ، يعرض نفسه قصدا لصدف الحياة ، فمن يملك الشجاعة ليجابه خطر المكان هو ، وحده يعرف كيف يكون سيد مصيره •

عجز الشاعر الجاهلى عن السيطرة على المكان ، فخضع له بقبول وتبرير : ملأ شقوق عالمهبالبطولة البطولة تطهر الحياة وتصعدها وتعيد لها زهوها وامتلاءها • وفى البطولة تتغير صورة العالم ،يصبح الوجود انعكاسا للذات فى مثالية شخصية ،ويصبح العالم كله فعل اقتحام وفروسية • يستسلم العالم فى البطولة ، كما يستسلم فى الحلم ،فيتحد بالبطل ، وتزول ، اذ ذاك الحدود بينهوبين الانسان ـ بين المظهر والجوهر •

البطولة لعب يهز الحياة ، يفتحها أو يغتصبها• والبطولة مغامرة : حين نغامر نغير وجودنا • نغامر فنتغير ، فنحظى بنفوسنا • نتخذ المغامرة طريقا ـ نظل فى هجرة رائعة خارج نفوسنا ، لغاية واحدة : أن نجد نفوسنا •

تعبر البطولة عن نفسها بلغة ساحرة ،متحركة تخاطب الأعصاب والجلد والعضلات والحواس ، الساحرة : فعالة ، سلسلة من الاشارات الروحية أما الروح فتسحرها • اللغة هنا صورة الحركة تملأ الجسم هياجا ، وغضبا يدفع ويتدافع • ولئن رأينا فى نبرة الشاعر الجاهلى ولغته غلوا فى التصوير والتعبير ، فان مرد ذلك الى انه لايقدر ان يقبل العالم أو يراه الافى مستوى شعوره ـ مستوى البطولة والمغامرة : يجب ان تجرى فى الأشياء أيضا دماء الفروسية •

وفروسية الشاعر الجاهلى لاتعبر عن نفسها ببطش أعمى يرى الاشخاص أشياء • تعبر بشهامة تحتضن حتى الأعداء • المرأة التى تسبى لاتذل ، تبقى امرأة حرة (حاتم الطائى ، النابغة الجعدى (١) وليس القتل غاية ، بل دفاع ، جزء من سياق الظفر والتفوق ، انها فروسية النجدة ، تؤكد جهل الخوف ، عند الفارس ، وعبث الحيلولة بينه وبين عزيمته •

ولئن كان الفارس يبكى على عدوه ، بعد أن يقتله ويقتله أيضا بقسوة من لايبالى ، (المهلهل) ، فلم يكن يقتل شخصا أعزل ، أو مستسلما ، أو طالبا العون • فللفروسية قداسة ، مغلوبة كانت أو غالبة، والفارس المغلوب حر حتى فى اختيار طريقة موته•

ولايفخر الفارس ، فخره الحق ، الا بانتصارهعلى فارس آخر فى مستواه بسالة ومروءة (عمرو بن معدى كرب الزبيدى) • وكان الفارس العربى يشعر وهو فى ذروة ايمانه بقوته ، انها محدودة ، وان هنالك قوة تضاهيها ـ ترصدها وتستعد للغلبة • فهو لايفخر بالقوة ، بل بطريقة استخدامها ـ بالمبادءة والاقتحام • ومن هنا ظلت شخصية الفارس أعلى من الفروسية ، وبقى سيد الحرب والأشياء •بكلمة ثانية ، لم تستعبده القوة ، لذلك لم تفارقه روح السوية ، أو الانصاف ، حسب التعبير القديم ،وبلغت هذه الروح حد امتداح العدو وقوته • والقصائد المنصفات مثال واضح •

تدرك الفروسية العربية أن لها حدا هو الغياب أخيرا • فهى ، اذ تتردد بين حضور الوجود وحضور الغياب ، تتضمن حسب الفجيعة • لذلك ليسالقتال عندها لعبا كيفيا ، بل هو حاجة يفرضها قدر الحياة للتسلح ضد قدر الموت • يدرك الفارس

---

(١) نعتمد هذه الطريقة للاستغناء بها عن ذكر الشاهد بنصه الكامل .

انه سائر الى الموت ، وان الحرب تعجل هذا المسير • غير أنه ، في الوقت ذاته ، موقن ان الحرب لاتقدره مع انها مليئة بالموت ، ان تغلق في وجهه أفق المستقبل وأبواب الحياة • انه يتحرك ، ويحيا ، بالحرب وفيما وراءها •

* * *

لم تتغير ، جوهريا ، شخصية الفارس في الجاهلية والفترة الاسلامية الأولى ، لكنها تلونت بطابع ميتافيزيائي الهي • لم تكن للفارس الجاهلي أية تعزية فيما بعد الحياة • كان يعتقد ان انتصاره أو فشله رهن بارادته هو • لا بالارادة الالهية • وكانت الفروسية الجاهلية مبطنة بمرارة زالت في الاسلام ، حين صار الفارس يموت شهيدا وصار للشهادة جاذبية داخلية ، من نوع آخر •

شخصية الفارس ، كما يقدمها لنا الشعر الجاهلي ملتزمة وحرة ، متعاونة ومتفردة ، جوابة ومقيمة في آن معا • ينتظم الفارس في الحياة اليومية وسط الفوضى والصدفة • وينسجم وسط امتداد لاشكل له • في الليل يأسره النهار ، وفي النهار يحن الى وسادة الحبيبة • انه عشير الوتد والخيمة والقفار والربع ، صديق الريح والشمس والمسافات • في اعماقه شيء دائم يعذبه ، يثيره ، يدفعه ، ولا شيء يرويه أو يرضيه أو يحده • انه وقاطن بشرى • وليست فروسيته الآتية الذاهبة الا نوعا من الثار لنفسه المحدودة ، في نهاية المطاف ، من هذه الطبيعة حوله ـ من فضائها الهائل ، وفراغها المهيب • بل ان ذلك هو مايدفعه للتهور ، والاستهانة بشخصه والتطوح في هوة المغامرة ، لتصير حياته على مثال الصحراء : مطلقة ونسبية ، بسيطة ومعقدة ، ثابتة وتنهار كالرمل •

الى جانب هذا الوجه الاخلاقي في الفروسية ، العربية ، نرى جانبا آخر نسميه فروسية اللاانتماء وتتمثل في الشعراء ـ اللصوص والصعاليك والغاضبين عامة ـ ولاتستند الى شعور بالواجب بل الى الفردية التي تحس احساسا طاغيا انها قادرة على هدم قانون الضرورة ، وتحقيق ما قد يعتبره العقل مستحيلا • الارادة هنا ، كنية صافية هي الصفة الأولى للبطولة ، والبطل هنا رجل مأخوذ بالشهوة ، يذهب في تلبيتها الى آخر طبيعته ، وان كان ذلك ضد الشرائع الخلقية وضد المجتمع • بل انه « يرى الوحشة الأنس الأنيس » كما يعبر تأبط شرا ، ويستأنس بالوحش ، (عبيد بن ايوب العنبري)

ـ ٣ ـ

بالفروسية يرفع الشاعر الجاهلي العالم الى مستوى الكل ، أو لاشيء ـ الانتصار أو الموت • وبالحب يرفعه الى مستوى الفرح الكياني الكلي الأسمى •

ينطلق الحب عند الجاهلي من الجسد ، ثم تأتي النتائج النفسية والذهنية • توفر اللذة الجسدية غبطة الاكتمال والتملك • فيها يجد الجاهلي جنته الأرضية • يتخلص من تعب المتاهة ويلوذ الى الراحة المرأة له ، الواحة والماء ، والجمال كله ، رمز الخصب والطمأنينة ، رمز مايبعث ويخلد ، ومايعلو ويتسامى ، وهو يشعر ، اذ يسيطر على المرأة ، انه يسيطر على الطبيعة نفسها ؛ فالمرأة غاية لغايات وراءها وأكثر منها • كان الشاعر العربي يعتقد ان في المرأة قوة سحرية طقوسية خيرة تؤثر في الروح والجسد معا • وهو يقرنها دائما بالطبيعة ويراها من خلالها ـ حتى ليخيل أن موقفه هذا منها يضمر شعورا بتفوقها عليه • ولعل البكارة تأخذ معناها ، السحري تقريبا ، من هذا الشعور فاذ يفض العذراء يحدث في جسدها تغيرا أساسيا يدفعه الى الظن أنه ، وهو مخلوق المرأة ، قد خلقها بدوره • وهذا على الصعيد الاسطوري ، يكرر توكيد الأسطورة القائلة بان آدم خلق قبل حواء •

العيد الأول في حياة العربي هو عيد الجسد حيث تتوحد الشهوة واللذة والنشوة • فالشاعر العربي دائم الصلاة صلاة هذه آيتها : العالم جسد ، لكن أجعله ، أيها الحب ، أكثر امتلاء وحضورا •

هناك ، الى جانب هذا الحب الجسدي ، الحب العذري ، العالم ، بالنسبة للشاعر العذري صورة شفافة لحبيبته ، كل شيء فيه يصير على مثال حبه : يصفو ، يتلألأ ، يخلع ثوبه الكثيف المعتم ، ويصير رواحا ، الجسد حاجز يهدمه الحب لتحرير الروح ، لجعل الانسان كائنا آخر : نسرا مثلا ، أو ملاكا • وان يصير الانسان ملاكا أو نسرا يعني أنه يتخلص من

الشروط الاجتماعية التى تحيط به وتشل وجوده لايستطيع أن يتغير ويغير العالم ، ماديا • لذلك يغيره ، سحريا ، بالشعر • يريد ان يكون مايحلم به ويتوق اليه ، وبهذه الارادة يقترب من الكائنات التى لاتقيدها المادة بمكان محدود بظروفه وعوائقه أو بصورة أو جسم •

لكن جدل الأطراف أساسى حتى فى الحب العذرى • فبعد الاتحاد (اتحاد العاشق والعاشقة) تأتى الوحدة (انفراد العاشق أو العاشقة) • بعد المشاركة ، العزلة • فاذا لم يكن هناك شىء يتعلق بنا ، فاننا لانريد أن نتعلق بأى شىء • يصير العاشق غفلا ، يموت وحيدا فى البرية كأى حجر ، شأن المجنون والمرقش ، قبله •

* * *

لهذا كان الشعر العذرى ، كالحب العذرى ، تجسيدا للحياة فى فشلها المقدس ـ فى الظمأ الأبدى وحنين الروح للجسد ، والحرارة التى لاتقدر أن تثقب أسوار الحصار • وكان الشاعر العذرى يدرك بفطرته الميل الغريزى عند المرأة للمعذبين الذين صعقهم القدر وبالتالى لمواساتهم والقضاء على آلامهم • لهذا كان يقدم نفسه لحبيبته ، فى حركة من التعاطف الأولى البدىء ، ويصور نفسه جريحا معذبا ويدعوها الى أن تبادله حبه ليتم شفاؤه •• انه ، بذلك ، يصور لها أعماقها : فهى ، بغريزتها ، لاتريد أن ترى فى العالم الا الطفولة التى لايجوز أن تشوه •

وحين يخاطب الشاعر العذرى حبيبته بلهجة الاستعطاف والانسحاق ، يقدم بديلا شعريا(اعترافا معكوسا يقوم به الذكر امام الأنثى) للرجل فى فعل الحب : يغرق فى المرأة كقوة هائلة سرعان ماتتلاشى وترقد فى أحشائها عاجزة ضعيفة كالطفولة • وليس تمنيه للموت الا صدى الفطرة الأولى : ففى فعل الحب يترك الذكر عادة الحياة ، أعنى يترك عادة الوضوح والتعقل ويدخل عالم الانخطاف والنشوة والغيبوبة ـ العالم الواقف على حافة الموت ، الشبيه بالموت •

العذرية والجسدية هما طرفا الحب عندالشاعر العربى : الأولى تراجع الى الداخل ونقاوة ، والثانية اتجاه الى الخارج وانغماس فى الحسية •وهما معا وجها حقيقة أولية فى حياة الانسان ، ومحرك فطرى وفى الجسدية ، شأن العذرية ، بعد روحى ونار . سحرية تدفىء وتضىء فالحب الجسدى اله يعبد وان كان ملعونا • ذلك أن المرأة ـ الجسد والروح هى ، بالنسبة للشاعر الجاهلى ، مكان يتصالح فيه مع الزمن والموت •

* * *

تمثل لنا الحساسية الشعرية العربية ، على صعيد الحب جدلا بين اللذة والألم ، بين التخلى والتملك ، بين الغبطة والحسرة • هذهالحساسية نقيض اللذة التى تحارب الألم لتقضى عليه ، ونقيض الألم الذى يريد ان ينفى كل لذة • وحدة اللذة والالم ، فى هذا المستوى ، دليل على سمو المشاعر عند الشاعر الجاهلى • كلما تعمق الانسان فى فهم كيانه ، ازدادت هذه الوحدة وضوحا وازداد ادراكه اياها ، وطاقة اللذة أو الألم دليل على طاقة الحياة ـ فبقدر ما يحيا الانسان بعمق يتألم أو يغتبط بعمق • الزمن عدو الشاعر الجاهلى عامة ، وعدو العاشق ، خصوصا ، ليس عند العشاق زمن بالمعنى الذى يتعارف عليه الناس ، زمنهم هو لحظات هيامهم ـ لقائهم وحسب • لايجرى زمنهم متواصلا كالماء ،بل يتجزأ قافزا كالفراشات •

ليت الزمن يتوقف ـ ذلك هو رجاء العاشق ذلك هو جوهر كل شعر عظيم فى الحب •

يغنى جران العود النميرى لحظة اللقاء فى الليل فيود لو يتطاول هذا الليل الى الأبد ، دون أن يعقبه النهار •

وود الليل ، زيد عليه ليل
ولم يخلق له أبدا نهار••

ولماذا النهار ـ لماذا هذا الزمن الرياضى الأجوف ؟ فى لحظة لقائه مع حبيبته ، الزمان كله ـ أبدية الحياة والموت والنشور :

كلانا نستميت اذا التقينا
وابدى الحب خافية الضمير
فتقتلنى وأقتلها ونحيا
ونخلط ما نموت بالنشور

بلى ، ان الحب مركز تتلاقى فيه الأطراف :الحياة والموت ، الغبطة والألم ، القبر والنشور • ويتضح هذا المعنى عند العذريين ، بشكل خاص : لا حب عندهم ، دون ألم أو موت • الحب والموت ، عندهم واحد • برفض العذرى التخلى عن حبه ليتخلص من

الألم أو الموت ٠٠ الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهى تندفع بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور — فى ملكوت الحب ٠ كل شىء فى كيان الشاعر العذرى يصير بقوة الحب سحرا وكيمياء تحويل ٠ الحب عنده قوة تسير بفاعلية أسطورية ، نوع من الانسياق والاستسلام يرى فيهما سواء اتحد بحبيبته أم لم يتحد ، نفسه ووجوده وطريق خلاصه ٠ وليس شعره الا واسطة للتغلب السحرى على الزمن الرياضى ، وخلق زمن نفسى آخر: ملىء لايمر ولا ينفد ، — زمن يجرى خفية الى جانب الزمن ٠

٤

الشعر العربى شعر شهادة : لم تكن غاية الشاعر العربى أن يغير العالم ، أو يتخطاه ، أو يخلق عالما آخر ، كانت غايته أن يتحدث مع الواقع ، ويصفه ، ويشهد له ٠ يحب الاشياء حوله لذاتها ولما تمثله ، ويضع كل شىء حيث يفرح به ويفيد منه ٠ لايحاول أن يرى فى الواقع أكثر مما فيه ، وانما يحاول أن يراه بكل مافيه ٠ هكذا يكتسب كل شىء فى لوحة الصحراء قيمته ومعناه — من الحرذون الى الجبل ومن الكوكب الى الحرباء ، الشاعر الجاهلى يرىء ازاء الطبيعة ، كالشمس التى تضىء أشياء العالم دون تمييز ، ودون تفريق بين العظيم والتافه ٠ يسلك بمقتضى الأرض ٠ واقعى — لكن بجموح وشهوة ٠ غنائى صاف ، سواء فى شهادته للمآثر الانسانية بروح الفروسية ، أو للاشياء ، بروح التعاطف ، يغنى الفرح والمأساة ، الغبطة والكآبة الحب والكراهية ، التمرد والرضى ، الرجاء واليأس٠

يريد الشاعر الجاهلى ، كشاهد ، أن يعطى لما يشهد له صورة تطابقه ٠ فى كيانه مايتوثب ويندفع الى الخارج ليصير مثله — خيمة ، وامتدادا صحراويا وليلا ٠ فشهوة التحقق فى أعماقه شهوة الخارج ، شهوة أن يصير مادة ، أن يتشيأ هو نفسه أيضا ، ان فيه توقا الى ان يخلق زمنا آخر ومكانا آخر ٠

لم يكن الشاعر الجاهلى ينظر الى الأشياء بأفكار مسبقة ، كان يحسها ، ويراها كما هى ، بسيطة واضحة ٠ لاتخبىء بالنسبة له ، أية دلالة متعالية أو معنى ميتا فيزيائى ٠ ثم ان شعوره بالانفصال عنها ، هو شعور كامل بذاته المستقلة ، ففى الجاهلية تعارض جوهرى بين الذات والموضوع ٠ لكن بينهما جدل يهدف به الشاعر الى القبض على الأشياء ، فهو جدل انفصام ، يملك ويسيطر ، لاجدل وحدة ٠

الانسان هنا ، لا الله ، هو مقياس الاشياء ، وما الطبيعة الا مجال لفعله ومرآة لتجاربه ٠ والطبيعة عند الشاعر الجاهلى ، ليست موضوع تعاطف كونى ، وثنيا كان أو رومنطقيا ، وليست ملجأ او تعويضا — وانما هى واقع بخشونة الحجر وعرى المسمار ٠ هذا النظر الى الطبيعة يمكن اعتباره معاصرا ، اذ يراها شيئا او موضوعا ، على النقيض من القدماء ، خصوصا لدى اليونانيين ، اذ كانوا يعتبرونها نظاما أو قانونا ٠ فليست الطبيعة فى الجاهلية قيمة ، وهى لاتنطوى على اخلاق ما ، ولاتعلم شيئا ، كان الجاهلى ، على العكس ، يرى فيها وحدته الهائلة ، فتخلق فى نفسه ارادة القوة واليقين يقينا كليا أن لاصديق له غير بسالته ٠

وجود الشاعر فى عالم كهذا لاقاعدة له غير القوة تقوم على البحث والقلق وحرية الحركة والعمل الى الحد الأقصى ٠ فيقينه بذاته ومصيره ينبعث من كون هذا العالم دون قاعدة — تبدأ أشياؤه وتنتهى فى سديم من التفتت والصدفة والفوضى ٠ فلم يكن الشاعر الجاهلى يرى فى العالم فعل القوى الأبدية لاله خالق حكيم ، لايمكن الشك بحكمته ولا تمكن مناقشتها ، بل كان يرى فيه قوة تتلقى طاقات البشر الذين لايرتبطون بشىء الا بشياطينهم الخاصة ٠ وكان يعتبر العالم أفقا للعمل الحر الذى يزداد حرية يوما بعد يوم ٠ وكان يحس فى اصطدام ارادته بالعوائق ، عزيمة الانسان الذى يرفض ان يفرض عليه العالم الخارجى معنى ليعترف به أو اتجاها ليسلكه فينفصل ويتراجع ، ويعلن استقلاله ويمجده حتى فى الفشل والسقوط ، وفى الجنون والجريمة ٠ فالمطهر الحقيقى ، بالنسبة للشاعر الجاهلى هو فى الحياة ، وليس وراء الحياة ٠

ولم يكن العراك الدائم ، والانتقال ، والهجرة الا اشكالا من رفض العالم الخارجى ، وهو رفض يبقيه أو يصيره وسيلة لاشباع الذات وتوكيدها ، فالعربى فى جاهليته ، هو من نماذجنا المثالية الأولى : يشتهى الأشياء ، يلتهمها آتيا عليها ، باحثا عن سواها ٠ العلاقة بينه وبين ماحوله كعلاقة

الخالق بمخلوقاته ، علاقةترفض الثبات والمحدودية وتقدس الفعل والحركة • الجاهلي عدو الوجود الثابت ، لايحس بوجوده الا لحظة يرفض هذا الوجود ــ أى لحظة المغامرة . بالمغامرة تخف وطأة العالم أو تتلاشى • لاتعود هناك أية عقبة أو أى حاجز • يصبح العالم مرآة الفارس المنادى الآخذ ، يصبح العالم ، هو أيضا ، فارس استجابة وعطاء •

العلاقة بين العالم وأشيائه من جهة ، والشاعر الجاهلي من جهة ثانية ، تسير فى غاية الوضوح وفق ضرورة عصية على ارادة الشاعر والأشياء معا ثمة ثقوب وشقوق يكشف عنها الشعر العربى فى نسيج الواقع وجسده ، نلمح كيف تنضح مللا وتكرارا ، بحيث يبدو العالم شبحا مخيفا قد نفهمه لكننا نعجز عن مقاومته ، ونقبل أن نغنيه ، لكننا لانستطيع له دفعا • هكذا يقدم لنا الشعر الجاهلي ، فيما يقدم ، عالما مسحوقا ، معادا ، يجتر نفسه ويتكرر حتى الظلمة ــ عالما أشبه بمعسكر مفتوح للعدو المتربص المفاجىء ــ ومع ذلك لامفر فى الوقت نفسه ، من أن نقيم فيه خيامنا ونصغى الى الخطوات العدوة الآتية على مهل أو على حين غرة • هكذا أيضا تتفتت التفاؤلية الكلاسيكية•

الصحراء فى هذا المستوى ، تجسد جدلا فاجعا : كل شىء فيها ملك الانسان وهو لايملك أى شىء • فهى امكان خالص ، لحظة هى استحالة خالصة .

الأشياء فى نظر الشاعر الجاهلي ، تعبر كالغيم • تتراءى ، وسرعان ماتختفى ، تصبح كل لحظة تمر ، ذكرى شىء يضيع أو يغيب ، فلا يكاد الشاعر ينظر حتى تصير نظرته جزءا من الماضى • من هنا تشبثه بالحاضر • بالحاضر يملأ المسافة بينه وبين العالم • واذ يملؤها لايثأر من الطبيعة المنفصلة وحسب ، وانما يشعر بالسيادة عليها أيضا . والصحراء فضاء متشابه أو يكاد . مانراه غدا ، يبدو مطابقا لما رأيناه أمس ، ليس المستقبل اذن ، فى مثل هذا الفضاء على الأقل الا ماضيا مموها • فنحن لانتعرف على شىء جديد، وانما نكرر بشكل آخر معرفتنا الشىء ذاته ، أو لشىء واحد بثياب مختلفة • كل شىء داخل مسبقا فى الماضى ، وكل شىء اليف رايناه واعتدنا أن نراه .

من هذا الوضع الوجودى ، انبثق ماتمكن تسميته حس الدهر . واعنى بالدهر القوة الخارقة التى لاتمكن مقاومتها : تأخذ كل شىء وتغير كل شىء • أمام هذه القوة يحس الشاعر الجاهلي أنه عاجز ولا حيلة له • انها ليست قوة الموت ، بل قوة الحركة الافقية التى تندرج فى تيارها ظاهرة الغياب ــ غياب الحبيبة والربع والأهل والقبيلة • انه شىء خفى ، يأتى منالخلف مفاجئا ، لايغلب • ومجيئه حتمى ــ الآن أو غدا أو بعد هنيهة • هذه القوة ليست ظاهرة عابرة ، وانما هى نمط حياة •

من هنا الكآبة المجذرة فى الروح العربية والشعر العربى • فالكآبة عند العربى نبع أصيل وطبيعة • ثمة حسرة فى الشعر الجاهلي تبطن حتى الفرح • مهما زخر العالم بريح الفرح وناره يبقى فى نظر الجاهلي طيفا يتلاشى مع الفجر الطالع .

الدهر شقاؤه الاكبر ، يتحسسه بالاصائل والأسحار ، بالنهار والليل ، بالموت الذى مضىوجاء ويجىء • الوجود كله نسيج طواه الدهر أو هو آخذ بطيه .

هذا يوضح لنا كيف أن حساسية الشاعر الجاهلي حساسية افراط وهياج ، تمزج دائما بين غبطة الحضور وحسرة الغياب ، بين مانقبض عليه وماهو قبض الريح •

يوضح لنا أيضا كيف أن الشعر الجاهلي يصدر عن حساسية متمردة بقدر ما هى أليفة • الكرم ــ الاستسلام والخشوع والتخلى أمام الضيف ــ هو الوجه الآخر لكبرياء التمرد الذى يصل أحيانا الى الفتك بالآخر فى سبيل التملك •تجسد هذا الجدل شخصية الفارس • فالفروسية هى صيحة التمرد ضد العالم ، وغايتها اثبات الوجود،والعيش بامتلاء . حس الفروسية هو ، من هذه الناحية حس الكفاح ضد الدهر . بهذا الحس يؤثر العربى ــ الجاهلي ــ الأعمال التى تأتى عفوا ، على الأعمال التى تأتى عن روية وتفكير • وبهذا الحس يقرن اصالة الشعور باصالة العمل : سليقة الشعرالذى لايخضع الا للانفعال وسليقة الشجاعة التى لاتأبه للنتائج • هكذا يتكامل شكل الحياة مع معناها ــ وفى مستوى هذا المعنى • ومن هنا ، تألقها وغناها وجاذبيتها •

الشعر الجاهلي هو هذا الجدل المحب الفــــرح الحزين الفاجع ، بين الدهر المعتم والبطولة الشفافة يتضمن حس الدهر حس التقطـع • كان الشــاعر الجاهلي يعيش فى جدل مـع الطبيعـــة المتموجـة كالرمل ، ومع الدهر القاهر ، ومع الغياب الدائم: كان انسانا متقطع الحياة والحساسية • اللحظات التى يعيشها متفتتة ، مسحوقة ، مبعثرة تجهـل سآمة اللذة الطويلة، ولا تعرف غير شرارها المفاجىء لكن السريع التلاشى • كان شاعرا يقصر طموحـه على المدهش الطفولى : يصدق بسرعة ، يفرح بسرعة ويعجز أن يثقل نفسه بسلاسل النظام ، عقليا كان أو اجتماعيا • ليست لديه رؤيا كاملة يفسر بهـــا وجوده • لايملك ذاته • قادر على العنف قدرته على الحنان • انه طاقة انفعالية مكرسة للفروسيـــــة والحب •

***

انعكس هذا الوضع الوجودى فى شكل شعره كيف يتاتى لشاعر هذه حياته ان ينصرف الى بنـاء القصيدة والمؤالفة بين أجزائها ؟ هكذا كانت القصيدة الجاهلية دون تاليف ، لاتلاحم فى أجزائها ، وليس لهـا اطار بنائى . انهـا قصيدة متحركة . تتبع منحنى انفعاليا ، وتمضى حيث يحملها شعـــور دائم التغير • تفككها الخارجى طبيعى اذن ، هو رداء الشعور المتحرك ، الداخلى • انها قصيدة ترســم أيام القلب • انها صورة بالكلمات عن المكان ــ المتاه المكان ــ الصحراء ، أعنى أنها أشكال واحدة رتيبة، لكن الرتابة هنا طريفة ، على الرغم من أنها مفروضة وتمكن تسميتها رتابة التنوع ، أو الرتابة الرائعة حسب تعبير ألبير كامو فى كلامه عن الرتـــابة عند شيستوف • فالتكرار فى الجاهلية هو بعــــد الصحراء الذى يتجلى عند النظر الى الامام والالتفات الى الوراء • ان قفا العالم الصحراوى ووجهـــــه شيء واحد • الصحراء صخرة الحياة : جامدة فى عنادها البخيل ، العارى ، الواحد الشكل • والشاعر مثلها راسخ فى عناده وتطلعه الى السيطرة والتملك ومن ثبات كليهما ثباتا يتناقض مع الآخر وينفيه ، تتولد الرتابة •ثم ان الشاعر الجاهلى ، اذيواجـه المطلق الارضى، يعيش فيهومعه بحساسيته الوثنية: اعنى يتعلق بكل شيء يخصه ، ويرتبط كيانيا بكل ما يحفظه أو يؤاويه • فتكراره الكلام على مايخصه طقس نفسى وحياتى وتعبيرى ، من طبيعته أن يتكرر دائما •

القصيدة الجاهلية خيمة هى أيضا مليئة بأصوات النهار وأشباح الليل، بالسكون والحركة ، بالحسرة وانتظار الوعد • انها شيء يحيط به الفضاء من كل جانب : ملء بالتجاويف ، يتخلخل ويترنح ،ويجلس فى الحرارة الشاغرة • انها فضاء الشاعر الى جانب الفضاء الآخر المحيط •

***

القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لاتنمو ، لاتبنى ــ وانما تتفجر وتتعاقب • والشعر الجاهلى صورة الحياة الجاهلية : حس ، غنى بالتشـــابه والصور المادية ، وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة الى خاطرة ، بطفرة ودون ترابط ، وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتـــوافق التام بين الكلمات وماتعبر عنه ، وهو زاخر بالحيوية والتوثب والحركة ، وهو ، بهذا كله ، غنائى يقوم جوهريا على الايقاع • انه شعر ممتزج بقدر الانســـــان ومصيره ، بأيامه وأشيائه الأليفة : شعر شخصى لجميع الأشخاص •

ولا تقدم لنا القصيدة الجاهلية مفهوما للعالم ، وانما تقدم لنا عالما جماليا • المفهوم يتضمن موقفا فلسفيا ، والفاعلية الشعرية عند الجاهلى انفعالية، لاتعنى بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة ، تعنى بالواقع، فجمال القصيدة الجاهلية لايتصل بما تعبر عنه • يتصل بالحنين الداخلى الذى يوجهها ويحييها •انها قصيدة تحب لذاتها ، لا للموضوعات التى تتناولها انها لا تشرح عقليا ، بل تشرح بدءا من الحساسية والانفعال وجملة المشاعر الانسانية البسيطة والمعقدة الغامضة والواضحة • وهى لاتحاول أن تعيد خلق الواقع ، بل تتحدث معه . ولا يهمها ان يأتى هذا الحديث متلاحما بقدر ما يهمها أن يأتى مخلصــا لهذا الواقع الذى هو ، بطبيعته أصلا ، غير متلاحم• فالمسألة بالنسبة للفاعلية الشعرية الجاهلية ،ليست مسألة خلق الواقع من جديد ، بل مسألة شرحه : لاتقصد أن تحصل على مجموعة متماســـــكة من الموضوعات والأفكار وبالتالى ، على قلق فى الشعر وبواسطته ، وانما تقصد أن تعيد من جديد هذا

القلق وهذه الموضوعات والأفكار الى مكانها فى الحياة الأليفة · من هنا لاتشكل القصيدة الجاهلية عالما مستقلا ، متميزا كافيا بنفسه ، وانما هى جزء من الحياة · ان طريق القصيدة الجاهلية موجود ومهيأ حتى قبل كتابتها · فهى تشخيص وتمثيل لحالة قائمة مسبقا ، حالة ممجدة يعيشها الشاعر ويدافع عنها حتى الموت · انها صلاة تشهد لحياته وتباركها · اذن لايقصد الشاعر الجاهلى أن يغير حياته ، بل يريد ، على العكس ، ان يؤكدها · الحياة هنا فرح مقبول سلفا ، وايمان يوجه الحياة والحساسية · الوضع أولا — ثم يأتى الشعر فيثبته ويغنيه ويمجده ، ويهلل له · الشعر الجاهلى سهم مرشوق لاينظر الا أمامه : لايحيد ولايلتفت الى الوراء ·

* * *

بين الجاهلية وأواسط القرن الثامن الميلادى ، نستطيع أن نلاحظ خمسة اتجاهات شعرية أو ، على الأقل ، ملامح بارزة تشير اليها ·

أولا : الاتجاه الميتافيزيائى القائم على التأمل فى معنى الحياة وفيما وراءها ، ومن ممثليه الأول عمرو ابن قميئة وأمية بن أبى الصلت · ويمكن ان نعتبرها المصدر الشعرى العربى الأول لأبى العلاء المعرى ·

ثانيا ، الاتجاه القائم على الصورة الشعرية كطاقة ايحائية بحد ذاتها ؛ ويعتبر ذو الرمة رائده الأول ، ومن أغنى شعرائه ، بعده ، أبو تمام والشريف الرضى .

ثالثا : الاتجاه الايديولوجى ، ويمثله الكميت بن زيد · ففى شعره نرى للمرة الأولى ، تبشيرا بقيم وأفكار معينة يمثلها فى الشعب اتجاه سياسى واضح · الكميت ، من هذه الزاوية ، شاعرنا الملتزم الأول · وقد تحول بشعره من القبيلة الى الشعب ومن الخليفة أو الوالى الى الجماعة ، ومن السياسة بقصد الوصول الى الحكم والبقاء فيه ، الى السياسة بقصد نشر العدالة وتحقيق المساواة · ونرى فى شعره للمرة الاولى ، اشارة الى الفقراء والجائعين ، والى الذين يتمتعون بالخيرات دون سواهم ، من حكام ومغتصبين ·

رابعا ، اتجاه اللا منتمين ، — أى الشعراء الذين اضطروا ، لظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية ان يعيشوا خارج مملكة النظام والمجتمع — فى مملكة الطبيعة ، حيث فضاء الحرية . ويمثل هذا الاتجاه الصعاليك واللصوص والغاضبون اجمالا · ولشعرهم عالم متميز ، خاص .

هناك أخيرا ماتمكن تسميته الاتجاه السحرى ، ويمثله عبد الرحمن بن الحكم البهرانى · ولم أجد لهذا الشاعر ، الذى لم أعثر على أية معلومات عن حياته ، الا قصيدة واحدة · وقد أدخلته فى هذا الجزء من ديوان الشعر العربى ، ترجيحا منى انه عاش فى أواخر النصف الاول من القرن الثامن الميلادى · والطريف ان قصيدته هذه تروى فى سياق الكلام على الملح والطرائف · وليس هناك ما يمنعنا من القول ان الرواة والمؤرخين العرب أهملوا تدوين شعر كثير من هذا النوع · وقد نما هذا الاتجاه السحرى ، فيما بعد ، لدى الصوفيين·

فى قصيدة البهرانى — ولم أثبتها فى الديوان كلها —تشويش للنظام وعلائقه وثورة ضد ثبات الطبيعة : انها سحر يخلق نظامه وطبيعته · انها كيفية خالصة — وحيث تسود الكيفية ، تحل المرونة والليونة والتغير محل الثبات ، واللزوم محل الوجوب ، والسليم محل الرابطة الطبيعية . يصير اى شىء خاضعا لأى شىء · ويصير العالم ، وان كنا لانملك فيه الا شيئا يسيرا ، ملكا لنا كله ·والتغير فى هذه القصيدة سحرى : أعنى لاتقدم لنا عالما اصطناعيا ينتج عن الأفيون وغيره ، بل تقدم عالما حقيقيا ، ضائعا ·مثل هذا الشعر يقودنا ، بصوفيته وسحريته ، الى أسرار الطبيعة . فهذه القصيدة شعر آخر — صلوات وتعاويذ ورقى فيما وراء الشعر ·

هنا ، يمتزج كل شىء بكل شىء — الموت والحياة، الجنون والعقل ، الأرض والسماء ، الجسد والروح، لاشىء يظل فاعلا ، متوترا متفجرا ، غير الجموح والهوى والضياع فى بخار من العبث الجميل ، الفسيح كالعالم ·

ماهى المقاييس التى اعتمدتها فى اختيار «ديوان الشعر العربى ؟ »

عن هذا السؤال أجيب أن اختيارى شخصى · فالاختيار الفنى مهما حاول الافادة من قيم جمالية غير شخصية ، يبقى ، كما أرى ، شخصا خاضعا لآلاف اللطائف الدفينة أو الظاهرة ، المجذرة أو

العابرة ، حتى ليستحيل اخضاع حركتها الى اية منجهية واضحة .

حاولت أن أنظر الى الشعر العربى من ناحية القيمة الفنية الخالصة التى تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وتتخطى الاعتبارات التاريخية والاجتماعية لكن دون أن يعنى ذلك أننى نفيت أهميتها ودورها. الشعر يكتسب قيمته الاخيرة من داخله ، من غنى التجربة والتعبير ، وليس من الخارج ، مما يعكسه او يعبر عنه . فلا يمكن تقييم الشعر بمقياس اعتباره وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، أو باعتباره تناول موضوعات معينة دون أخرى . انه صوت كاف بنفسه ، قائم بذاته ، فيما وراء موضوعه وبيئته .

ان يكون امرؤ القيس او غيره غنى ليل الصحراء ونهارها أو أى موضوع آخر ، أمر لايهمنى بحد ذاته . تهمنى كيفية غنائه : هل أرتقى بالحادثة الجزئية الى مستوى انسانى كلى ؟ هل مايزال تعبيره يحتفظ بالحرارة والعمق وحساسية الابداع ؟ هل سيطرت عليه الحالة المحيطة به ، اجتماعيا وتاريخيا فجرفته وصيرته صوتا شاحبا يردد أصداءها ويكررها ، أم انه — فيما يراها ويعيشها ويعانيها تسامى فوقها ، بطاقة الشعر وزخم الابداع ؟

ينتج عن ذلك أننى تتبعت فى اختيارى الخيط الذى يصلنا بشخص الشاعر — بهمومه وأفراحه وآلامه وحياته هو — دون اعتبار القبيلة والخليفة والقيم الاجتماعية السائدة : الخيط الذى يصلنا بالشخص لا بالمجتمع ، بالابداع لا بالتاريخ ، بالشعر لابموضوع الشعر .

هذا يوجب على أن أشير الى اننى أميل الى اعتبار المدح والهجاء ومايشابههما أو يتصل بهما ، جزءا من تاريخنا السياسى الاجتماعى ، لا جزءا من تاريخنا الشعرى . وهذا يتضمن أننى لم أقيم الشعر العربى على أساس مواضيعه ، وانما قيمته من حيث طريقة التعبير ومدى تجاوبها مع القيم الشعرية المعاصرة ومع فهمى الشعر .

يفترض هذا كله أن يكون للشاعر الذى يقع اختيارى على شىء من نتاجه ، صوت خاص به دون غيره ، وأن يكون هذا الصوت ملء اللغة الشعرية وملء قامة الشعر : لايطيع الا ضروراته الداخلية ولا يحنيه اى شىء خارجى ، بحيث لا يمكن اهماله والاستعاضة عنه بغيره ، وبحيث يفرض الاهتمام به حتى على أشخاص ليس من عالمهم أو اتجاههم .

وكان اختيارى للقصيدة أو المقطوعة يسير ، على الصعيد العملى ، اطرادا مع ابتعادهما عن التقليد أو التكرار وعما تمكن تسميته استنساب الطريقة التعبيرية الشائعة . ان بعد الاثر الفنى عن المسبق أو المكرس دليل من الادلة على قيمته ، وعلى الوحدة الصميمية بينه وبين صاحبه .

وقد سبقت هذا كله الحياة من جديد ، مع الشعر العربى فلا نستطيع ان نتذوق أو نفهم اثرا فنيا ماضيا الا اذا حيينا معه من جديد : ندخل اليه من جميع أبوابه ، ونمنحه الحضور .

لكن كيف نحيا مع قصائد الماضى؟ كيف نميز بين قصائد ماتزال تحتفظ بحضورها ، وقصائد جمدت وماتت ؟ الجواب شخصى خالص ، ولكل جوابه . ولئن كان اختيار الجواب حقا للجميع ، فليس هناك الا قليلون جدا يعرفون أن يميزوا بحق ، وأن يعرضوا من جديد فى ضوء العصر الذى نعيشه ، الشعر القديم الذى مايزال يحتفظ بحرارته وغناه . فهذا يقتضى طاقة روحية كبيرة تنفذ الى هذا الشعر ، وتستعيد تجربته ، وتحيطه بهالة من الوعى والشعور الجديدين . فمن يقيم أثرا فنيا ماضيا عليه أن يكون فى مستوى بعده عنه ، محيط الفهم والحماسة والصدق .

— ٧ —

لماذا « ديوان الشعر العربى »؟

يجيب أولا عن أسئلة شخصية كنت أطرحها ، وما ازال ، حول وضع الشعر العربى . وباعث هذه الاسئلة هو يقينى بقيمة هذا الشعر وأهميته . وأريد هنا التأكد بأننى حصرت اهتمامى بالجانب الشعرى الخالص — فعملى ، فى « ديوان الشعر العربى » عمل شاعر ، لامؤرخ أو عالم .

ندرك أهمية هذا الديوان ، اذا تذكرنا ان الطاقة الابداعية الأولى عند العربى هى الطاقة الشعرية ، وعرفنا كثرة الشعر الذى ورثناه عن أسلافنا ومقدار تنوعه ، وكثرة المصادر وتبددها واختلاف الروايات فيها ، وعرفنا ، الى ذلك ، خلو مكتبتنا الشعرية من مجموعات جديدة تم اختيارها بوجهات نظر جديدة .

الا أن هذا الديوان ليس ضرورة مرجعية يملأ فراغا فى مصادرنا الشعرية فحسب وانما يملأ فراغا فنيا . انه متحف للشعر العربى ، مختصر وجامع . فالشعر العربى ، شأنه فى ذلك شأن الشعر فى العالم ، يحتاج الى اعادات نظر دائمة فى ضوء الحاضر . ويمكن اعتبار هذا الديوان فاتحة هذه الاعادات . فما سبقه ، باستثناء حماستى أبى تمام كان جمعا تقليديا ، كيفيا أو اصطلاحيا ،يكرس المقاييس السائدة والذوق الشائع . وهذه فاتحة ضرورية ينبغى أن تتلوها محاولات ثانية ــ بروح هذه الغاية ، لكن بوجهات نظر أخرى . وتبدو أهمية هذه البداية ضرورتها ، خصوصا ، فى مرحلتنا الانتقالية الشعرية حيث نشهد نوعا من التحول يتردد بين قيم القديم وقيم الحديث ، بين جمال الطبيعة وجمال الخلق .

* * *

ثم ان هذا المتحف الشعرى يساعد فى اعادة الاعتبار الى الشعر كفاعلية ابداع أولى فى الحياة العربية . ذلك أن دوره الآن بدأ يتضاءل عن مستوى رسالته الأصلية فى حياة العرب ، هذه ظاهرة ــ أزمة ، علينا ان نعترف بها . ومهما تكن أسبابها سياسية أو دينية أو راجعة الى طبيعة مرحلتنا التاريخية ، فان هذا لايجوز ان يلهينا عن التأمل فيها ودراستها .

وهذا المتحف التراثى يدعم ايماننا ، نحن المؤمنين بضرورة التحول وولادة قيم جديدة . فالديوان دليل آخر ، تراثى على ان الشعر الباقى ليس الشعر الذى يعلم أو يكون صدى للظروف والأوضاع الخارجية . وهو ايضا دليل آخر يدعم يقيننا بالفرق الكبير الذى قد يصل الى درجة الفرق النوعى ، بين النظم والشعر . لم يبق من تراثنا الشعرى غير الشعر ، أما النظم ، وهو كثير، فقد مات . هذا ينبهنا ، اعتمادا على تراثنا نفسه ، الى ان الاهمية الاولى فى الشعر ، ليست فى مراعاة الأصول النظمية ، وانما هى فى الاستسلام لجموح الموهبة وهواها ، وترك التجربة تأخذ الشكل الذى يلائمها ، بعفوية ودون قيد مسبق من أى نوع . ان فى تراثنا الشعرى ، شعرا ليس الا نثرا منظوما ــ يعبر تعبيرا مباشرا ويسمى الأشياء بأسمائها ، ببرودة وسطحية ، بينما نجد فى تراثنا نصوصا كثيرة لم تخضع لأى وزن ، ومع ذلك تزخر بروح الشعر وصوره ، وهذا كله يزيد ايماننا بأن الشعر طاقة متحركة، لا تحد بأى شكل نهائى، فبالاحرى الا تحد بأى وزن مفروض .

ثم ان هناك تقليدا طويل العهد أفسد الذائقة الأدبية عند العربى ، وشوه بالتالى نظره الى الشعر ، انه تقليد السياسة والدولة وصراع الحكم وما يرافقه . هذا التقليد يستمر ، بشكل أو آخر ويوجه الى مدى بعيد قسما كبيرا من أجيالنا الطالعة ــ فهو ينظر الى الشعر ويفهمه بأفكار مسبقة ، ليست ، فى أى حال ، شعرية ، ان « ديوان الشعر العربى » محاولة للاستعانة بالتراث ذاته ،وبصورة مباشرة ، لاشاعة الجمال والشعر ، كما كان يفهمهما الشاعر العربى ، بعيدا عن السياسة وللتدليل على أنه لايصح أن نحدد اثرا شعريا بمحتوى سياسى ــ عقائدى ، ولا يمكن كذلك ان نحكم عليه بمقياس سياسى أو عقائدى .

هذا الديوان يضم شعرا لايخدم مذهبا ولاعقيدة ولا دولة ولاشخصا ، ومع ذلك هو ، وحده ، مجدنا الشعرى .

والديوان ، بسبب من هذا كله ، نوع من اعادة الاعتبار الى الشعر العربى . فأنا أعتقد اننا ، تقليديين ولا تقليديين ، لانعرف الشعر العربى حق المعرفة . ما نسميه عصر النهضة ، بعد انحطاط دام حوالى الخمسمئة ، لم يكن الا تقليدا صارما للنماذج التراثية . ولم يتناول هذا التقليد الروح الداخلية فى هذه النماذج ، اذ لو فعل لكان أجدى. لكنه تناول الشكل ، وفوق ذلك لم يفهم من الشكل الا جانبه اللغوى . لهذا كانت النهضة ، اذا جاز لنا ان نسميها كذلك ، احياء لاساليب اللغة القديمة . وكان من الطبيعى ان يرافق ذلك احياء النماذج الأدبية التى تتمثل فيها ، قليلا أو كثيرا قوة اللغة وأصوليتها . هكذا ، أهمل النتاج الذى يصدر عن تجربة شخصية ، والذى لا تهمه اللغة الا بقدر ماتؤدى مهمتها فى حمل هذه التجربة واغنائها .

لم يدرك هذا الاحياء روح اللغة العربية ، أعنى أنه فهمها فى مستوى النحو والصرف ، لافى مستوى الشعر والابداع . لذلك لم يفهم الشعر العربى ولا الروح العربية .



اللغة العربية لغة انبثاق وتفجر ، وليست لغة منطق أو ترابط سببى . انما لغة وميض وبصيرة — امتداد انسانى لسحر الطبيعة وأسرارها . ففى كل قصيدة عربية عظيمة ، قصيدة ثانية هى اللغة . بهذه اللغة السحرية ، الطقوسية ، لا بلغة النحو والصرف آمن الشاعر العربى — وهذا الايمان هو حصيلة شعوره بأن العالم حوله يتفتت ، ويتلاشى .

هكذا يترك للغة أن تجمح — فتبنى هذا العالم وتهدمه على هواها . الموجود المباشر ، الحقيقى هو اللغة ، لا العالم . ومن هنا كانت اللغة فى نظر الجاهلى سحرا خارقا ، وفى نظر العربى عامة ، عطية الله . ان اللغة بالنسبة للشاعر العربى هى كيمياء الوجود ، أو هى ذهب العالم : رمز التبادل فوق الحدود ، وفوق التغير .

طبيعى أن مثل تلك النظرة الشكلية التى سادت مانسميه عصر النهضة لايمكن أن تكون خلاقة ، ولا يمكن أن تفهم حقيقة التراث الشعرى ، خاصة ، ومعنى احيائه ، وان تدرك الجدير بالاحياء أو بالاهمال . هكذا لم تقدم لنا تلك النهضة من تراثنا الأدبى والشعرى الا النتاج الذى يتردد بين نزعتى الحكمة والتعليم من جهة ، والسياسة وما اتصل بها من مدح وهجاء من جهة ثانية . أعنى لم تقدم لنا غير النتاج الذى لاتبرز فيه شخصية الشاعر وتقاليده ومصطلحاته السائدة — النتاج الذى لايمكن بتعبير آخر ، أن يفيد فى نهضة شعرية حقا .

علينا ، من هذه الناحية أن نعذر الذين يقولون لنا ، من الأجيال الطالعة ، ان الشعر العربى رتيب عادى ، لايأسر ولا يفاجىء ولايهز . فقد نقلته اليهم عقليات ومناهج لاترى فيه أبعد من المفردات والوزن والمواضيع التى أصطلح عليها والمقاييس التى كرست . وهكذا بدا لهذه الأجيال شعرا جافا بعيدا . وبدا ، فى جفافه وبعده ، خاليا من الفن أضف الى ذلك أن من نقله ، فعل ذلك بطريقة جعلتنا نشعر أن عبقرية الشعراء العرب كانت مقصورة على التفنن فى أساليب يمكن أن توصف بكل شىء ، الا الشعر .

وقد تطور موقف اتهام الشعر العربى القديم الى عزوف عن قراءته ، خصوصا بين فئات الجيل الطالع ، وربما لم يعد يجد فيه الكثير بينهم أكثر من ظواهر ماتت لاتجوز العودة اليها .

وساعد النقد الشعرى فى تمكين هذا العزوف وزيادته . فقد اكتفى هذا النقد ، على الأغلب ، بان يكرر مقاييس النقد القديم ، وينقله بشكل أو آخر — فيدور حول شكل الشعر وصناعته وأوزانه دون اصالة فى النظر تذهب الى ماهو ابعد واعمق .

ان النهضة الحقيقية تبدأ فى الربع الثانى من القرن العشرين ، حيث توقف التقليد الأعمى ، وبدأ المفكرون والشعراء والكتاب يتفهمون عصرهم ، وينظرون الى تراثهم من خلال التغير الشامل الذى طرأ على الحساسية الشعرية فى القرن العشرين ، ويعيدون النظر أساسيا فى كل شىء ، مخضعين للنقد المقاييس والقيم الماضية جميعا .

وجل مانطمح اليه فى « ديوان الشعر العربى » هو التمهيد ، على صعيد الشعر العربى ، لفهم جديد وتقييم جديد .



لبنان
الأديب
العدد رقم 3
1 مارس 1954

مكسيم جوركي الناقد

بقلم احسان عباس

لو لم يكن لجوركي آراء صريحة في النقد الأدبي ، تصور طبيعة الأدب الذي يفضله ويحكم له بالسمو ويريد له البقاء ، لكان في الأدب الذي حققه طوال حياته ما يشف عن رأيه في الأدب الصالح للحياة . فليس هنالك من خط قوي بين قوة النقد وقوة الابداع حين تجتمعان في شخص واحد، فكيف ونحن مع جوركي على ما هو أوضح من هذا كله لأنه فنان ناقد ، يعرف مواطىء قدمية بوضوح شديد ، ويحقق بفنه ونقده ما يؤمن به من مبادىء، وما تهدف له تلك المبادىء من غايات .

وليس لدى جوركي كتاب في النقد نضعه الى جانب كتاب « ما هو الفن » لتولستوي ، ولكن نظراته النقدية مبثوثة في كثير من المقالات التي كتبها، مثل مقالاته عن حرفة الكتابة، وتاريخ الأدب الروسي ، وما كتبه في نقد بعض القصص ، وفي تصوير بعض الاتجاهات الأدبية . وكثيراً ما يوجه جوركي عنايته الى رسم شخصية الاديب الذي يتحدث عنه خضوعاً منه لطبيعة الفنان فيه ، وأحياناً يهتم بالتحدث عن التيارات التي توجه الأدب اكثر من اهتمامه بالحديث عن الأدب نفسه .

والأساس الذي يرتكز عليه النقد عنده ، هو الاساس الذي يقوم عليه فنه، أعني إيمانه العميق بالشعب. فالشعب هو مصدر الأدب وهو قادر على ان يعبر عن جانب من ارادته تعبيراً أدبياً ، وبهذا الأدب يستطيع أن يستأصل الاخطاء التي تراكمت على مر الزمن وبذرت بذور العداوة والبغضاء والكراهية بين الشعوب وعلى ذلك تكون غاية الأدب — كغاية الفن عامة عند تولستوي — السعي الى توحيد الشعوب وربطها بروابط قوية عميقة وتحقيق الشعور في نفوس الناس بأنهم جميعا في كفاح من اجل الوصول الى حياة جميلة سعيدة حرة . فالادب على حد تعبير جوركي هو العين المبصرة للعالم كله — العين التي تخترق نظرتها أعمق اسرار الروح الانسانية أو هو قلب العالم النابض الذي يظل يخفق الى الابد بقوة الرغبة في المعرفة .

وفي ظني ان جوركي يحمّل جانباً من الادب الشائع المألوف تبعة تكبير الشقاق وتوسيع مجالات الفرقة بين الناس لأنه أدب قائم على الفروق الطبقية ، وعلى الصراع بين الفرد والفرد . وقد كان لهذه الحال الاجتماعية اثرها في حياة الأدب نفسه فهي التي أوجدت فيه موضوعات سيئة مثل الأدب الذي يدور حول الانتقام والحسد والطمع ، فلو انعدم الصراع بين الافراد من أجل لقمة العيش ، وانعدم الصراع بين الطبقات من أجل السيطرة والتحكم وبسط النفوذ، اذن لمات كثير من موضوعات هذا الأدب ومات معها بعض الموضوعات التي نعدها خالدة — كموضوع الموت مثلاً — وحلّ محلها جميعاً ما يخالفها في الروح والغاية . بل هناك موضوعات أهم وأبعث على الأسى من موت فرد من الناس مهما تكن منزلته وقيمته . اما خلود تلك الموضوعات فانه خرافة أوجدتها الوحشة والضعف والحسرة التي يحسها الفرد في مجتمع مؤسس على الصراع الطبقي .

هذا الذي تقدم يجعلنا نثير حوله سؤالين جديرين بالاثارة أولهما : كيف يكون الشعب مصدراً للأدب ؟ والثاني : ما طبيعة الأدب الذي يريده جوركي ؟ :

وللاجابة على السؤال الاول نرى جوركي يقرر ان الشعب ليس مصدر القيم المادية فحسب بل هو منبع القيم الروحية ، فهو الذي ابتكر الاسطورة والملحمة وهو الذي اوجد اللغة، وهو صاحب الحكايات والاغاني والامثال — هو الذي خلق كل هذه الاشياء على الرغم من القيود التي كبلته على مرّ الزمن. وهذا الشعب هو الذي خلق اسطورة فاوست ليسجل بها عجز الفرد الذي يعادي القوى الشعبية ، وليسخر من فلسفته ومحاولته ان يستكشف ما يستغلق على المعرفة . بل ان اجمل ما صنعه عظماء الشعراء مستمد من القصص الشعبي،ذلك المنبع الزاخر بكل انواع النماذج والصور.

«ان عطيل الحقود، وهملت المتردد، ودون جوان المغرور، كل هؤلاء نماذج خلقها الشعب قبل ان يولد شكسبير وبيرون بزمن طويل ، وكان الاسبانيون يتغنون بأن الحياة حلم قبل ان يظهر كولدرون ، ومن قبلهم تغنى العرب بهذا آماداً طويلة. والقصص الشعبية سخرت من الفرسان قبل ان يجيء سرفانتس بنغمة لا تقل عن نغمته اسى واحتقارا . وان ملتون، ودانتي ومكيوفكز وجوته وشلر ارتفعوا الى القمم الشامخة حين استعاروا لانفسهم أجنحة من القوى الخالقة في الجماعة ، حين استمدوا وحيهم من منبع شعر الشعب ، وهو بعيد الغور ، شديد التنوع ، بليغ القوة ، عميق الحكمة » .

ويمضي جوركي في تصوير هذه الطاقـــة الادبية في الشعب فيقول : « لست اذكر هذا لأقلل من تلك الشهرة العالمية التي احرزها هؤلاء الشعراء ولكن ان كانت القطع الجميلة فيا خلقه الافراد تشبه الحجارة الكريمة ، فان القوة الجماعية في الشعوب هي التي خلقت تلك الاحجار نفسها . ان الفن في طوق الفرد ولكن الجماعة وحدها هي التي تحسن الخلق » .

والمسألة في اللغة أوضح من كل هذا ايضاً ، لأن المنجم الذي يتناول منه الاديب مادة التعبير هو اللغة المحكية الدراجة ، أي اللغة التي يخلقها الشعب ، وقسمة اللغة قسمين : دارجـــة وادبية ، تعني شيئاً واحداً فقط وهو ان هناك شخصاً يمد يده الى المادة الخام (أي اللغة الدارجة) فيصوغهـا صياغة جميلة . والأديب الحق هو الذي يستطيع في هذه الصياغة ، ان ينفي عن اللغة المحكية كل مـــا هو وقتي زائل أو رديء الواقع . ولكن لا ريب في ان الجماعات من صيادين ومربيات وسائقي عربات وغيرهم من ذوي الاعمال اليدوية رجالاً ونساء هم اصحاب الأثر الاول في تطور اللغة ، اما الأدباء فانهم يختارون ادق الكلمات وأحفلها بالقوة .

وفي الاجابة على السؤال الثاني يمكن ان نحـدد موقف جوركي من اتجاهين ادبيين كبيرين هما الواقعية والرومانتيكية ونرى ايهما كان اقرب الى نفسه .

يرى مكسيم ان الاتجاهين صحيحـــان في حدود ، وانهما شيئان اساسيان في الادب ، ومن العسير ان نفصل احدهما عن الآخر عند كاتب كبير مثل تولستوي أو بلزاك أو تشيكوف . بل إن مما يميز الأدب الروسي عند جوركي امتزاج هاتين النزعتين وتداخلهما فيه ، وبهذه الصفة يسمو الادب الروسي على سائر الآداب .

ولكن كلا هذين الاتجاهين قـــد ينحرف انحرافاً بعيداً ويتردى في هوة عميقة ، فالخط الذي تسير فيه الواقعية قد يبلغ بها اذا تطرفت الى مرحلة الطبيعية — وهي المذهب الذي يمثله زولا وتين ويقوم على نقل الحياة نقلاً حرفياً كما هي دون ادنى تغيير ، وهذا النوع يسميه جوركي « أدب الحقائق » ويتهمـه بالعقم والعجز عن خلق « النماذج » ، وانه يصور الانسان مجبراً تعوزه الارادة وتعجزه المسؤولية ، وهو ينفي الجميل ، ويتعلق بسفاسف الحياة وتفاهاتها .

اما الرومانتيكية فيعجبه منهـــا الجانب الثوري الحيوي الذي يقوي في الناس ارادة الحياة ، ويدفعهم الى الثورة عـلى استبداد الواقع وطغيانه ، غير ان هناك ايضا نوعا آخر من الرومانتيكية ، وهو النوع السلبي الذي يقود الناس الى التفكير في عوالمهم الداخلية ويشغلهم بمشكلات لا حلّ لها الا بالتأمل والبحث العلمي ، وفي هـذا النوع السلبي من الرومانتيكية تتضخم الفردية وتسيطر « الأنا » على كل اتجاهات الحياة ، ومن يمثل هذا الاتجاه في مرحلته المتطرفة شعراء مثل ڤرلين ومايترلنك ورمبو ، وهذه الرومانتيكية تقضي على الشخصية بالجـــدب والاقفار أو تقودها الى التداعي والتحطم . ولذلك حمل جوركي على هذا اللون من الرومانتيكية وعاب شعراءها وعدّهم ثمرة لنظام اجتماعي مريض منحل ، لأن هذا الفريق من الشعراء فاقد لحاسة « بعد النظر » ، يعيش في واقع عصره ، ولا يعلو عن ان يكون صدىً لمجتمعه وطبقته ، والأديب لا يستطيع ان يكون ذا نظرة موضوعية الا اذا تحرر من خرافات طبقته وانحرافها وتحيزها وقد يكون مثل ڤرلين شاعراً قديراً رقيق الشعر ناعم النغمات ، ولكنه نتاج سيىء لذلك الانحلال الذي كان يسود الحياة في عصره .

ويثني مكسيم على الواقعية التي تميز بها الأدب في القرن التاسع عشر وخاصة الأدب الانجليزي ، فهو الادب الذي خلق المسرحية الواقعية والقصة الواقعية ، وجعل ابطالها من المجتمع القريب المألوف بعد ان كان ابطال تلك المسرحيات والقصص من الامراء والفرسان ، وبهذه الطريقة اقترب الادب من الحياة واوجد للفرد متعة جمالية جديدة أو جمالاً جديـــداً هو سحر الكلمة واللغة ، وما فيهما من دقة وحلاوة ونغمة جميلة .

ومما يميز هذه الواقعية ما فيها من تعقل وحدة في النقـــد واصحابها هم الذين تقدموا زمنهم عقلياً وادركوا عجز الطبقـة الاجتماعية التي ينتمون اليها ، ولكنها مع ذلك واقعيـة ناقصة لأنها ألحت عـلى الهدم وحده دون البناء وعجزت عن ان تقيم شيئاً على انقاض ما هدمت. ان الهجوم على البناء الهرم المتداعي أمر سهل ، ولكن اين الانشاء الايجابي بعد هـذا كله ؟ ومع ذلك فلا ينكر جوركي عظمة الكتّاب الواقعيين امثال بلزاك وفلوبير وديكنز .

فالواقعية الايجابية البانية هي الشيء المفضل عند جوركي . فما هي حدود الواقعية ؟ ان الابتعـــاد عن عيوب مذهب الطبيعيين يجعل الواقعية بمأمن من نقل الحياة كما هي . ويخطىء من يظن ان الاديب الواقعي هو الذي يصدر الشيء كما يراه ،

قبس من شاعر الدهر شكسبير

بقلم صلاح الدين الحايري



لست ادري أيستطيع المرء* مهما بلغ من قوة الايجاز وعذب البيان ان يستعير قوة الساحر فيحصر المارد الجبار في قمقم ضيق وصندوق مغلق وان يسرح الطرف ببصر النسر الحديد في الجبل الشامخ المديد فيختزله في صورة محدودة النطاق تجتليها العين في لمحة عابرة وتلم بأسرارها المخيلة في لمع باهرة، ولكن الذي ادريه ان شكسبير حدث من احداث الطبيعة الخارقة يتجسد في هيكل بشري مبدع ويتمثل في خيال ممرع. وهو يتلمس ببصيرة المتصوفة وايدي الحواة مكامن النفس واغوار الوجدان فيعرضها روائع من الشعر وفرائد من الحوار ويبرأها نماذج متنوعة مختارة من الخلائق تخطر بيننا وتطوف في روعنا وتصادقنا او تقارعنا، وهي بعد ارسخ في الخواطر والذكريات من اصدقاء العيان واقرباء الواقع. ومعجزة العبقرية لا تتبدى في قياس عجيب رحيب كما تتبدى في آثار شكسبير الاصيلة. فمعرفته الواسعة وصوره البارعة ومهارته الخارقة في التنوع ورحابة آفاقه وعمق مداركه ووجدانه تسامت اللانهاية وترتسم في النفس عبابا موارا غير محدود لا تبين شواطئه ولا تتناهى صفحته. ولا يسع المتأمل في مواهبه الا ان تثور هواجسه فيردد في وصفه ما وضعه هو على لسان بعض ابطاله: (يا للعقل النبيل! والموهبة الثرة! والمدارك الإلهية!). وهو صائغ صناع يلم بطرائق التعبير المختلفة التي يجب ان تجري على السنة الحكماء والحمقى والاحداث والمسنين والابرياء والمجرمين وسائر انماط الآدميين. واشخاصه صور من اللحم والدم تغتبط وتتألم وتضطرم نفوسها بالأحقاد والسخائم أو تفيض بالحب والخير. وحسبنا ان ننظر الى الاشباح والسحرة والجن في رواياته وهي مبتكرات وهمية صرفة جادت بها مخيلته الخصبة كحقائق واقعية تطاول الحقائق الماثلة وتبزها رواء وفتنة. واذا كانت العظمة في الشعراء الآخرين وليدة صفات محدودة معينة فهي في شكسبير وليدة جميع الصفات التي تتميز بها البشرية بسائر الوانها وظلالها.

ومن العسير الاحاطة بعبقريته فهي لا تطيب على القياس لتعذر المقارنة بينها وبين العبقريات الشعرية الاخرى. وان اطالة النظر في آثاره وإلفة اشخاصها لا تفسد بهجة الاستمتاع بقلائدها وكنوزها الفنية ولا تنقص الاعجاب الذي يبلغ حد الذهول بتنوع الوانها وتعدد صفاتها. فمشاهدة (هملت) مثلاً للمرة السابعة تفوق في تأثيرها وتغلغلها في مطاوي النفس وهز

* حديث اذيع من محطة دمشق

فاذا رأى موظفا أو عاملاً أو صاحب متجر نقل للناس صورته الحقيقية. ليس هذا شأن الواقعي وانما هو الاديب الذي يخلق «النماذج والشخصيات» — وواقعيته هي قدرته على ان يستخلص من عشرين عاملاً أو خمسين موظفاً ما فيهم من صفات مميزة وعادات واذواق وحركات ومعتقدات ثم يخلق من كل هذه موظفاً جديداً او عاملاً آخر.

ومن هذه الواقعية البانية يتكوّن أدب قادر على ان يرفع الانسان فوق مستوى الحالات الخارجية في الحياة، ويحرره من اغلال الواقع المتضع ويفهمه انه سيد ذلك الواقع، وانه حرّ يخلق الحياة، وبهذا المعنى يكون الأدب دائماً ثورياً.

كلية الخرطوم الجامعية — احسان عباس

اليمنى ثم ينحدر نحو عانة فيسقي مزارعها ويحيط « بالحديثة » التي ترى في وسطه . وبعد ان يمر بآلوس وجبة يأتي الى ناحية « هيت » فيخترقها ويسير نحو قصبة الرمادي « ثم الفلوجة ومن ثم يفارق اراضي هذا اللواء متجها نحو « المسيب » .

وقبيل دخوله قصبة الفلوجة . يتشعب منه جدول يسمى (القرمة) وهذا الجدول يسقي مزارع ناحية الدليمية وينتهي بالقرب من الكاظمية . وهناك بعض جداول صغيرة قائمة على عدوتيه لسقي المزارع البعيدة عن النهر وهي قليلة . وواسطة الاسقاء في لواء الدليم «الكرود» (الابار اوالسواني) إلّا (الدليمية) فان مزارعها تسقى سيحاء كما ان في قضاء الفلوجة نحوا من ٣٠ مضخة لارواء المزارع التي يصعب اروائها بالكرود لعظم ارتفاعها . السيد عبدالرزاق الحسني

ملاحظة في الشعر المنثور

ذكر رشيد افندي الشعرباف في ص ٣٧١ من هـذا الجزء ان اول من تعاطى الشعر المنثور في عصرنا هذا هو الريحاني . وهذا الراي خاص بحضرة الكاتب . والذي يجب ان نذكره هنا هو : ان كثيرا من الناس لا يفرقون بين «الشعر المنثور» و « الشعر المرسل » فالشعر المنثور هو ما تلتزم فيه القافية ولا يلتزم فيه الوزن . اما الشعر المرسل فهو ما يلتزم فيه الوزن ولا تلتزم فيه القافية .

واول من ابدع الشعر المرسل عندنا هو الاستاذ الكبير والفيلسوف الشهير جميل صدقي الزهاوي فقد نشر قصيدة منه في المؤيد (جريدة كانت تصدر في مصر القاهرة) قبل زهاء ٢٨ سنة وله قصيدة من هـذا الطرز في ديوانه « الكلم المنظوم » نشرت في اول سنة الدستور العثماني (سنة ١٩٠٨) ونشر قصيدة منه ايضا في جريدة (العراق) . وخالفه فيه جماعة من الادباء وحاولوا ان يزيفوا طريقته فالقمهم الحجر واحدا بعد واحد وقال : انه طريقة الشعر في المستقبل . ثم نشر قبل ثلاث سنوات او اكثر قصيدة من هذا الاسلوب في مجلة الهلال وسماها : بعد الف عام وهذا لا يجهله من يمت الى الادب العصري العربي ولو بطرف من النسب . اذن ثبت ان لم يسبق احد من الشعراء العرب وادبائهم الاستاذ الزهاوي في ابداع الشعر المرسل وان كان بعضهم حاول ان يسلبه هذه الدرة وينزعها من تاجه المزين به جبينه الوقور منذ امد بعيد .

السعودية
النص الجديد
العدد رقم 1
1 أكتوبر 1993

ملاحظات حول البنيوية في النقد العربي المعاصر المراوحه المنهجية

د. سعد البازعي

في المداخلة السريعة التالية محاولة للاضافة إلى سياق نقدي آخذ في التنامي على مدى السنوات القليلة الماضية مستهدفاً مساءلة الحضور النقدي الغربي في النقد العربي الحديث والكشف عن اشكالياته المختلفة وقد إستطاع بعض المسهمين في السياق المذكور أن يضيئوا جملة من المشكلات التي اعتورت التوظيفات العربية لمناهج النقد الغربي ويؤكدوا الحاجة إلى مزيد من الوعي النقدي سواء على مستوى النظرية أو التطبيق وبالنسبة لي شخصياً فإن ما تتضمنه هذه المداخلة من ملاحظات يأتي ضمن محاولتي لاستكمال مشروع بحثي سابق توقفت فيه أمام مناهج النقد الغربي ضمن سياقاتها الثقافية الغربية ساعياً إلى ابراز التحيز الثقافي الذي تنطوي عليه ، وايضاح أن نقلها إلى حيز ثقافي آخر يستدعي تكييفها أو إعادة صياغتها أحياناً ، وقد جاء إستقرائي لبعض التوظيفات العربية ليرسخ قناعتي بصدق أطروحة ، التحيز المنهجي ، وبأن المثاقفة النقدية التي نحتاجها يجب أن تتم في إطار من الوعي بالتشكيل الحضاري الذي جاءت منه المناهج الغربية مما يجعل ضرورياً بالتالي احداث بعض التعديلات الاساسية في تلك المناهج .

في مقال بعنوان «انتقال النظرية » أو « النظرية المتنقلة » يطرح ادوارد سعيد رؤية لما يشار إليه عادة بالتأثر والتأثير في الفكر النقدي يتضح منها أن إحداث التعديلات الاساسية في المناهج هو مما يصاحب انتقال النظرية أو المنهج النقدي ضمن إطار الثقافة الواحدة . ويضرب لهذا أمثلة كثيرة أهمها فيما يبدو لي الكيفية التي أفاد بها غولدمان من لوكاش ليطور ذلك الفرع من البنيوية الذي عرف بالبنيوية التكوينية ، والملاحظة

التي تبرز هنا هي إذا كانت التعديلات الأساسية تدخل في إطار الثقافة المتجانسة إجمالاً فأي نوع من التعديلات ، أو أي قدر من الجذرية يجب أن نتوقع عند انتقال النظرية أو المنهج من ثقافة إلى أخرى ؟ أليس من البديهي أن يدخل الناقد العربي تعديلات مساوية في جذريتها إن لم تفقها في الجذرية حين يأخذ عن لوكاش نظرية الوعي الطبقي أو البنيوية التكوينية عن غولدمان ؟ الذي يحدث في واقع الامر هو أن التعديلات الجذرية تحدث في بعض الممارسات النقدية العربية الجادة ، لكن ليس بالشكل المبدع الذي تجده لدى النظير الأوروبي أو الأمريكي.

في مفتتح دراسته لـ « محمد مندور وتنظير النقد العربي » يعبر محمد برادة عن عدم اقتناعه بالمنهج الذي يتخذ المذاهب الأدبية المقتبسة عن أوروبا إطاراً مميزاً للممارسات النقدية العربية، لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتبلور مغايرة بالحتم ، ومن ثم فإن كل تعميم لمثل هذه المقاييس لا ينفذ إلى خصوصية الاتجاهات عندنا لكن ملاحظة برادة هذه التي يتفق معه فيها نقاد كثر ، لم تمنعه مما يصفه بـ استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية كما بلورها كل من جورج لوكاش ولوسيان كولدمان وبيير بورديو، (ص١٤).

والذي يلفت النظر هنا هما عبارتا «استيحاء» و «مناهج» الأولى تتضمن مسافة بين الناقد والمنهج أو المناهج التي يستوحي أي نقد لا يتبناها فتحتويه ، وإنما يأخذ منها بعض أسسها أو مصطلحاتها ، . أما « مناهج » فتبدو لي غير دقيقة لأن البنيوية التكوينية صدرت عن غولدمان وحده أو بالدرجة الأولى ، وهي منهج واحد لا مناهج ، فما الذي يجعل الناقد العربي يصف علاقاته بالنقد الغربي بهذه الطريقة ؟ أليس في ذلك محاولة للإستقلالية، لأنه يستوحي من مناهج عدة لا من منهج واحد وهو بهذا مبدع في التنظير والتطبيق؟ لكن الذي يتابع براده في أطروحته لا يجد تبلوراً مقنعاً لهذا الابداع، فلا نظرية نقديه جديدة ولا منهج جديد لكنه بكل تأكيد صراع أو مسعى طموح لا نملك إلا أن نعجب به خاصة حين يقترن بتقييم ذاتي حذر إزاء التحديات المنهجية القائمة في مفتتح الدراسة «ويلزم القول بأن منهجاً في هذا البحث لم يكن مكتملاً منذ البداية، بل إن أهم عناصره تجمعت وتبلورت أثناء البحث» (ص ١١٤، ١١٥) هنا يفصح واقع الممارسة النقدية عن نفسه من خلال رؤية مستكشفة متسائلة وصادقة ، فلا نعود نقرأ عن لوكاش وغولدمان وبورديو، وإنما عن منهجيه «لا تتجاوز كثيراً مرحلة التلمس» (ص١٩٥).

وهذه المنهجية لا تعني، كما يتضح، تخلي براده عن البنيوية التكوينية تماماً ، وإنما هي في تصوري تعبير عن حالة من القلق الفكري الذي يدفع بالناقد نحو منهج مكتمل تقريباً ثم لا يلبث أن يحيد به عنه لتحقيق ما يشير إليه الناقد بـ «اطار نقدي نظري يستمد منه منهجيته ويطورها حسب مستلزمات الموضوعات المعالجة» (ص١٩٤) ، وهو الهدف الذي يقول براده أن مندور لم يوفق إلى تحقيقه ومما يزيد من تعاطفنا كقراء مع الناقد استعداده لاختصار الطريق لمن يريد تقييم مدى نجاحه في تطبيق ما استوحاه من مناهج غربية ، وذلك باعترافه المدهش بأنه « لا يمكن الزعم بأن منهجنا هو منهج علمي أو موضوعي بإطلاق ، بل هو منهج يصدر عن رؤية أيديولوجية ولا يتحايل في اخفائها . لكن بين التفضيل الايدبولوجي وبين موضوع التطبيق هناك امكانية القيام بتحليل موضوعي نسبياً (ص١٩٠) .

الوقوع في التفضيل الايديولوجي هو ما لا يمكن لأية دراسة في اطار العلوم الانسانية خاصة أن تتجنبه ، لكن يبقى الفرق بين الغرق في الايديولوجيا مع ادعاء العلمية والموضوعية ومقاربة الموضوعية نسبياً ، كما يقول براده ، والمؤسف أن كثيراً من الاجتهادات النقدية العربية تعلن علميتها بوثوق مؤدلج دون أن تتحلى بالتواضع الكافي لاحتمالات ابتعادها عما تدعيه ، يقول كمال أبو ديب مقدماً كتابه في الشعرية « وفي هذه اللجة ينتصب الآن الفكر الملتزم بعمق بقضايا هذه الثقافة والمجتمع ومصيرهما ، الباحث بجهد لا يني وبجدية لا تهادن ، منطلقاً من تأسيس منهجي وعلمي صارم .. » أن ابادبب لا يشعر كما يبدو بما تتضمنه عبارته من تناقض بين الفكر الملتزم بقضايا ثقافة أو مجتمع معين والتأسيس المنهجي والعلمي الصارم . ففي الصدع القائم بين هذين ، وعبر التناقض القائم ، يتسلل ما نسميه الايدلوجية ، أو المنظومة الفكرية المفروضة على رؤيتنا للعالم انطلاقاً من ظروف أو مصالح معينة ، وإذا كنا جميعاً أسرى لقدر معين من الادلجة ، فمن الخزي بنا أن نعي هذا وباستمرار إذا كنا نريد أن نتجاوز ماقد نقع فيه من مأزق .

إن الوقوع اللاواعي في الادلجة مع ادعاء العلمية والموضوعية هي احدى مشكلتين رئيسيتين في النقد العربي الحديث ، خاصة في مواجهته للفكر المختلف المتمثل بمناهج النقد الغربي ، أما المشكلة الاخرى ، والتي حددها غير ناقد من النقاد العرب المحدثين فهي أن تطبيقات تلك المناهج تتسم بالاجرائية من ناحية وبالإنقطاع عن

السياقات الفكرية والثقافية التي نشأت المناهج واستمرت ضمنها ...

إن اخذ النظريات جاهزة - كما تؤخذ السلع المستوردة - لا يحد من الاصالة والابتكار وحسب ، كما يقول احسان عباس ، « بل قد يؤدي وسيؤدي إلى الاخطاء التي تحدثها المعرفة المبتسره ، المعرفة التي تهتم بالثمرة دون أن تلتفت إلى الشجرة ان كل نظرية نقدية ظهرت في الغرب ، كانت نتيجة فكر فلسفي عريق بعيد الأصول ، فإذا لم نفهم ذلك الفكر في نشأته وتطوره ظلت النظرية النقدية منقطعة الصلة بجذورها وأسئ فهمها » . والسياق الفكري المقصود هنا هو ما نجده في دراسات كتلك التي خصصها فؤاد زكريا للجذور الفلسفية البنيوية أو في كتاب الناقد الانجليزي فرانك نورس عن سبينوزا وأصول النظرية النقدية الحديثة ، أو في عبارة الناقد الامريكي روبرت شولز : أن البنيويه تعبر عن الحاجة الغربية في مطلع هذا القرن إلى « نظام متماسك يوحد العلوم ويجعل العالم صالحاً لسكن الانسان مره أخرى ، وهذه حاجة دينيه بالطبع . البنيوية تمنح الانسان الغربي معتقداً وتعيد له اليقين بوحدة العالم والمعارف المشتتة فهل هذه الوحدة هي ما يبحث عنه الانسان العربي ممثلاً بالناقد البنيوي ؟

لا أعتقد أنني أخرج عن الصواب إن قلت أن مطبقي منهج كالبنيوية ، وهو فيما يبدو أكثر المناهج انتشاراً في العالم العربي منذ أوائل السبعينات ، مهتمون بالتحديث الثقافي عموماً وفي المقام الأول ، ثم هم مهتمون بتجديد التناول النقدي ثانياً ، أما مسألة توحيد العلوم ، وارضاء أية تطلعات فلسفية وميتافيزيقية فهي بعيدة في واقع الامر ، ولعل هذا التقييم يتعدى التطبيق البنيوي إلى المناهج الغربية الاخرى منذ أن استقدم طه حسين منهج الشك الديكارتي في نهاية الربع الأول من هذا القرن . ولأن حيز هذه المداخلة لا يتسع لمناقشة توظيف طه حسين لديكارت ، فسأكتفي هنا بالقول أن ذلك التوظيف الذي جاء انموذجاً إلى حد بعيد لما تلاه لم يكن مشغولاً بالقضايا الفلسفية التي شغلت ديكارت ، وإنما باجرائيات ذلك المنهج ، كما يقول محمود أمين العالم ، هدفاً ، بتعبير عبدالله العروي ، إلى « تشكيك العرب في ماضيهم ، ومهاجمة إعجابهم الذاتي بتراثهم ، لكي يشق الطريق لاصلاحيات ليبرالية أجنبية الجوهر ... » .

الناقد الذي أود التوقف عند توظيفاته للبنيوية وقفة أطول قليلاً هو كمال أبو ديب الذي كان من أوائل مطبقي هذا المنهج ، والذي أتسمت تطبيقاته بقدر أكبر من

الشمولية الجادة والتكثيف فهو يصف طموح كتابه « جدلية الخفاء والتجلي » بأنه ثوري تأسيسي وفي الآن نفسه رفضي نقضي » ثم يعلل ذلك بتعميم صارم مفاده أن « الزمن لم يعد زمن القبول بالرقع الصغيرة التي أسميناها خلال مائة عام « منجزات عصر النهضة العربية » ولأن الفكر العربي بعد مائة عام من التخبط والتماس والبحث والانتكاس ، ما يزال - في احواله العادية - فكراً ترقيعياً وفي أفضل أحواله فكراً توفيقياً .. » (ص ٨) ، أما السبب وراء هذا الضعف الشديد فهو أن « الفكر العربي ما يزال عاجزاً عن أدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع ، والتي تجعل بنية القصيدة تجسيداً لبنية الرؤيا الوجودية .. » (ص٩) . المشكلة كما يراها أبوديب - بتعبير آخر - هي غياب البنيوية ، تماماً مثلما كانت المشكلة بالنسبة لطه حسين هي غياب الشك الديكارتي ، يقول أبو ديب « بهذه الرؤيا البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلاً لفهم العالم ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعياً للعلاقات التي تنشأ بين مكونات البنية الاقتصا - سية والنفسية والاجتماعية (ص ١٥) .

في ظل هذا الطموح الكبير ، ترى كيف يتم التطبيق المنهجي ؟ أو بتعبير أكثر دقة كيف ترتسم معالم المنهج لدى الناقد ، كيف تتبلور البنيوية في نشاطه النقدي ؟ قوله أن فهم القصيدة يصير مثلاً لفهم العالم يضعه في معمعة البنيوية التكوينية التي يشرح فيها غولدمان هدفها الاساسي بأنه « العثور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفني » ومع أن أباديب لا يفصح عن هذا التوجه التكويني لبنيويته في هذه المرحلة ، فانه يعود ليوضح ذلك في دراسة تالية يتضح فيها أيضاً المضمون الايدلوجي الحداثوي لهذه البنيوية . فهو من دراسته لعدد من نماذج الشعر الحديث يكتشف « حركة الواحد المتعدد » التي تشكل بنية فكرية متميزة وجديدة على التراث الشعري العربي » والتي من خصائصها التسع المشار إليها نجد أنها « ترفض الاجماع وتجسد انهياره » وترفض مركزية الصوت والسلطة ووحدانيتها » وتنفي وحدانية الحقيقة » إلى آخره ، ثم يحدد أن « مثل هذه البنية تمثل، بعبارة لوسيان غولدمان (Goldmann) رؤيا العالم التي تحملها فئة معينة ضمن الثقافة العربية المعاصرة .

حين كتب أبو ديب عبارة « أن حركة الواحد المتعدد بنية فكرية جديدة على التراث الشعري » فانه قد نسى فيما يبدو بنية مماثلة

تقريباً اكتشفها من قبل في الشعر الجاهلي وتحديداً لدى لبيد وسماها « التيار متعدد الابعاد » كان ذلك في دراسته « نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي » التي لا تشف عن توجه تكويني مع انها نشرت متزامنة تقريباً مع كتاب « جدلية الخفاء والتجلي » المهم في تلك الدراسة تحديد أبي ديب لمنهجه . فهو يقول أن « هدف الدراسة هو اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد » ثم يشير في الجملة التالية أن منهجه الجديد هذا يفيد .. من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية ، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلود ليفي ستراوس» (ص٢٩). هنا نشعر أن ثمة منهجاً جديداً تقف علاقاته بالبنيوية عند حدود الافادة ، فنتساءل عندئذ.

عن معنى العنوان « نحو منهج بنيوي » هل بنيوية ليفي - ستروس هوية لهذا المنهج ؟ أم أن المقصود هو الانضواء تحت لواء بنيوية أشمل تنضوي بنيوية ليفي - ستراوس نفسه تحته أيضاً ؟ من الواضح أن أباديب يسعى إلى نوع من الافادة المستقلة أو المؤدية إلى الاستقلال في علاقته ببنيوية ليفي - ستراوس . فهو ما أن يقترب من المفكر الفرنسي حتى يعود ليعلن إبتعاده « لكن منهج ليفي ستراوس لا يتبع هنا بشكل أعمى ، بل تتبنى بعض مبادئه النظرية الجوهرية ، وكذلك بعض مصطلحاته وتعدل أحياناً تعديلاً طفيفاً . (ص٣٠) ومع ذلك فالخروج على منهج رائد البنيوية لا يصل إلى حد رفض الشكلانية ، وإنما يظل جزئياً . ولو أن المثال الذي اختاره أبو ديب لتوضيح ذلك الخروج الجزئي لا يخلو من علامات استفهام . فهو يستشهد بليفي ستراوس حول التحليل الاسطوري ليوضح أنه - أي أباديب - لا يعامل القصيدة كما تعامل الاسطورة ، فالمفكر الفرنسي يرى أنه لا وجود لوحدة خبيئة في الاسطورة ، بينما يرى أبوديب أن تلك الوحدة موجودة في القصيدة . فالملاحظ أولاً عدم اشارة الناقد إلى مصدر استشهاده من ليفي ستراوس ، وإذا كان هذا قد حدث سهواً ، فإن الملاحظة الثانية أهم وهي أن ليفي ستراوس لم يقل بتشابه التحليل الاسطوري بالتحليل الشعري بل قال بأن الشعر والاسطورة شيئان مختلفان .

ان الواضح على أية حال هو أن بنيويه أبي ديب في دراسته ، (نحو منهج بنيوي) تظل مهما حققت من الاستقلالية في اطار البنيوية الشكلانية . وإذا كانت هذه الشكلانية تتراجع في « جدلية الخفاء والتجلي » ودراسة « الواحد المتعدد » حيث تشتد

النزعـة التكوينيـة ، فـإن تلك الشكلانيـة مـاتلبث أن تعـود في كـتـاب أبي ديب في الشـعـرية (١٩٨٧ م) هنا يعلن المؤلف عن مسعى دراسته قائلاً : بهذا التصور تطمح الدراسـة الحـاضـرة إلى الغـور على الابعـاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية ، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص ... (ص١٤) .

يقـول محـمـود أمين العـالم مـعلقـاً على تحليل أبي ديب لقصيدة أدونيس «كيميـاء النرجس» أن أباديب استطاع أن « يتجاوز » إلى حد ما الحدود الشكلية الخالصة إلى ما هو أبعد منها من الناحية الدلالية المضمونية ولعله في هذا ينسب منهجيـاً إلى المدرسة البنيـوية التكوينيـة أكـثـر مما ينتـسب إلى المدرسة الألسنية . على أنه في الحقيـقة في منطقة وسطيه توفيـقيه بينهمـا . وإن يكن الجانب الشكلي هو الاكثر طغيـاناً (ص٩٩) والحق أن مراوحات أبي ديب محيرة فعلاً على مستوى الممارسة الواعيـة على الاقل . وإذا كان في هذه المراوحات ما يذكرنا ببرادة أيضاً فيما سقته من أمثلة فإن فرقاً واضحاً بين الناقدين يكمن في أن أباديب أشد حماسة ووثوقـاً وأقل استـعـداداً على مـا يبـدو للإعتراف بالتـأزم الذي يعانية كناقد عربي معاصر ، ويبدو لي أن تأرجحه بين الشكلاني والتكويني ، وعـدم تمكنه من تطوير منهج مستـقل إزاء المناهج الغربيـة ، إن هذا كله لا يجـعله في مـوضع من يتـهم الفكر العـربي بالتوفيقية أو الترقيعية ليستثني نفسه ضمنياً ، وليدعي أن ما جاء به يجب ما قبله.

من ناحية أخرى يمكن القول بأن المراوحة والـقـلـق والـتـنـقـل بـين المنـاهـج ، أو بـين التوجيهات المختلفة للمنهج الواحد ، هي من مؤشرات النمو أو دلالات القـابلية للنضج . فمن الواضح أن الناقد يأتي معبأ بفرضيات منهـجيـة قبلية ، لكن النصوص المدروسة تحتفظ بكلمتها في نهاية الأمر ، وتفرض ماتراه من تعديلات أو حتى الغاءات على الفرضيات المنهجيـة يقول رولان بارت حول العـلاقـة بين الكاتب والمنهج ، أن الالتـزام المنهجي الصارم سيصطدم لامحالة بالكتابة بوصفها فضاء من انفلات الرغبة ، لا مكان فيـه للقـانون . فـفي نقطة مـا يكون من الضروري السير عكس المنهج ، أو على الاقل معاملتـه دون اعتبار لأية مميزات تأسيسية بوصـفة واحـداً من أصوات التـعـددية إذ أن العـمل الذي يعلن بإسـتـمـرار اصـراره على المنهج عمل عقيم .

التطبيقات المنهجبة التي طالعنا لم تكن

عقيمة ، لكنها حائرة في مشهد نقدي مبهم المعالم ، ومشكلتها في نهاية المطاف جزء من مشكلة الثقافة العربية المعاصرة ، بل أنها أحدى مشكلات هذه الثقافة في علاقتها بآخر كلما اقتربت منه إبتعد ، وهكذا فإن كل شيء يجري كما لو أن الشرق ، لدى محاولته فهم ذاته ، جعل من ذاته عالم آثار ، مستعيداً أشكال الوعي الغربي المتخطاه ، وليس أدل على هذا النوع من الاستعادة من أن النقد العربي الذي أقبل على البنيوية اقبال الفاتحين لم يتمكن من تطوير رد مقنع على الهجوم التفكيكي الذي خلخل أبنيتها ، والذي جعل رواد البنيوية ، من أمثال رولان بارت وتودوروف وغريماس ، يعلنون تخليهم عنها أو عن بعض أطروحاتها الأساسية ، لكن أليس هذا مطلباً قاسياً من نقد لم يستطع أن يندمج بشكل فاعل لا في البنيوية ولا في ما قبلها ، ليكون جزءاً مما بعدها ؟



* قدمت في مؤتمر النقد الأدبي بالبحرين

ملاحظات على كتاب (في الشعر الجاهلي)

— ١ —

أرى أن أحسن طريقة لمن يرى أن طه حسين وأمثاله يخرجون عن جادة الحق ويخطئون فيما يقررون أو يستنتجون ، أن يفندوا آراءهم باسلوب نزيه تمحيصي وأن يدحضوا حججهم بمثلها . فبهذه الطريقة فقط يجعلون الناس يحكمون على مايكون في أقوال هؤلاء وكتاباتهم من ضعف ووهن ، ويخدمون الحقيقة التي ينتصرون لها ويدافعون عنها

بهذه الروح قرأت كتاب الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) ودوّنت ملاحظاتي عليه . ومع أني أعترف بما في أسلوب الدكتور من قوة وفي بعض أبحاثه من منطق وصدق نظر وتعليل فاني لا أرى بدأ من القول بأنه في بعض أبحاثه يحاول أن يستهوي القاريء استهواءً أكثر من أن يقنعه اقناعاً فيسوق نظريته ويوهمك أنها قضية مُسلّمة بدون أن يدعمها بشاهد وبرهان ، عند ما تكون في أشد الحاجة الى الشاهد والبرهان . وقد يبدي نظرية ثانية يبنيها على نظريته الاولى ، ويسوق الثانية كأنها قائمة على نظرية سابقة ثابتة مسلم بها ! وله عادة تظهر في بعض أبحاثه وهي تناوله رأي خصمه أو نظريته - حديثةً أو قديمة ، متعارفة أو ضعيفة - باسلوب المتنقص المتهكم الزاري ، ويحاول هدمها به . مع أنها قد لا تكون من الضعف بحيث تنهدم بهذا الاسلوب ، وقد يكون فيها من الشاهد والبرهان مالا يمكن التغلب عليه الا بما هو أقوى من الشاهد والبرهان . وفي اعتقادي أن هذه ناحية ضعيفة في الدكتور قد يصيب منه من ينفذ اليه منها

— ٢ —

ليس في الكتاب شيء جديد الا الدعوى بان العرب كانوا مختلفي اللغات بدون تحديد زمن ، وبان الشعر الجاهلي غير صحيح النسبة على اطلاقه لأنه جاء بلغة واحدة وعلى نمط واحد ، مع أن الشعراء مختلفو الشعوب والقبائل والموطن فيلزم أن يكونوا مختلفين بلغاتهم ولهجاتهم ، وبالتبعية يلزم أن يكون شعرهم مختلفاً في لغته ونمطه . والذى أراه أن هذه الدعوى التى هي الشيء الجديد في الكتاب غير مبرهنة ، وهي من أضعف النقاط فيـه . والا فان القول بانتحال الشعر والتشكيك فى شخصية بعض الشعراء وتناقض الراوة حولهم واختلافهم في ما نقلوه عنهم من أشعار وقصص وما ترجموهم به من تراجم وما قاله عن قصة اسماعيل وابراهيم والكعبة الى غير ذلك كلها أقوال مسبوق اليها اما قديماً أو حديثا

— ٣ —

عقد في كتابه باباً باسم (مرآة الحياة الجاهلية يجب أن تلتمس من القرآن لا من الشعر الجاهلي) قال فيه ان الحياة الجاهلية تدرس في القرآن وفي الشعر الاسلامي والأموي أكثر من الشعر الجاهلي ، وعلل ذلك بأن نص القرآن ثابت بعكس الشعر الجاهلي فانه غير ثابت . ويقول : ان الادباء يعتقدون أن العرب كانوا قبل الاسلام امة معتزلة تعيش في صحرائها لا تعرف العالم الخارجي ولا يعرفها العالم الخارجي ، وأن هذه العقيدة جعلتهم يبنون قضايا ونظريات ، فيقولون مثلا ان الشعر الجاهلي لم يتأثر بهذه المؤثرات الخارجية التي أثرت في الشعر الاسلامي ، ولم يتأثر كذلك بحضارة الفرس والروم وغيرهما ، مع أن القرآن أنبأنا بعكس ذلك اذ يصور للعرب حياة دينية وعقلية بما كانوا عليه من قوة الجدل واعنات النبي ﷺ بالمسائل وادراكهم كثيراً من دقائق الابحاث الفلسفية اللاهوتية وبما كانوا عليه من صلات واسعة بالامم الاخرى

والذي أراه أن المؤلف يلقي الكلام في هذا الباب القاءً لا يؤيده شاهد ولا واقع . ففي الشعر الجاهلي المنسوب الى شعراء الجاهلية أشياء كثيرة جداً تدل على أن العرب عرفوا العالم الخارجي وتأثر كلامهم به ، وفيه أشياء كثيرة جداً تصور حياة العرب الدينية والعقلية والاجتماعية أيضا . واذا كانت عقيدة الادباء تستند الى ما هو مروي من الشعر الجاهلي فكيف يعقل أن يعتقدوا ويقولوا بغير ماهو موجود في هذا الشعر ؟ واذا صح عن بعضهم قول مثل هذا فلماذا لا يشير المؤلف اليه ، وكيف جوّز لنفسه التعميم وبنى عليه رأياً عظيم الخطر ؟ وهل من المعقول أن يبني الادباء عقيدتهم على غير الشعر الجاهلي ؟ وهذا الشعر بين أيدي الناس جميعاً يحفظونه وينشدونه ويتذوقونه ويبنون عليه تاريخاً للعرب الجاهليين في صِلاتهم مع الروم والفرس أولا ، وفي حروبهم وعاداتهم وأديانهم وعواطفهم وحبهم وفخرهم وأنكحتهم ومآتمهم وأعراسهم ثانياً

ومن غريب الاتفاق أني وأنا أكتب هذا الفصل كنت أدقق في رسالة صغيرة مدرسية موضوعة منذ عشرة أعوام يقول مؤلفها في بحثه عن اللغة في العصر الجاهلي ان العرب استفادوا من الاختلاط بجيرانهم كثيراً من الافكار والعادات والألفاظ الخ . فاذا كان الادباء يقولون هذا في رسائل صغيرة مدرسية فهل يقال بعد ذلك انهم يعتقدون بعزلة العرب وانقطاعهم عن العالم الخارجي ؟

ولو أن المؤلف سارع هنا الى انكار الشعر الجاهلي كما انتهى به البحث أخيراً لكفى نفسه مؤونة الوقوف في موقف مخالف للواقع وللمرويّ من شعر العرب الجاهلي

— ٤ —

وعقد المؤلف فصلا بعنوان (الشعر الجاهلي واللغة) قال فيه : ان هذا الشعر لا يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه . ويقول في تفصيل

ذلك : إن الرواة متفقون على أن اللغة العدنانية غير اللغة القحطانية . ويستشهد بكلمة أبي عمرو بن العلاء وهي « ما لغة حِمْيَر بلغتنا » . وقال انه قد وجدت نقوش ونصوص تثبت هذه المغايرة اثباتاً قاطعاً ، وان الصلة بين العدنانية والقحطانية كالصلة بين العربية وإحدى اللغات السامية . ثم قال مستغرباً : انه مع وجود شعراء جاهليين قحطانيين فان لغتهم لا تفرق عن لغة العدنانيين بل انها لا تفرق عن لغة القرآن فى شيء ، وان هذا محال أن يكون لو كان هذا الشعر القحطاني هو شعر قحطاني حقاً قد قيل قبل الاسلام

والذي نعرفه من تعبيرات الرواة أنهم كانوا يستعملون غيرية اللغة في كلمة بل فى حرف ، بل في طريقة من طرق الاعراب ، بل فى شذوذ عن قاعدة من قواعد النطق ؛ فكلمة أبي عمرو التى صدقها المؤلف دون سائر ما رواه من الشعر الجاهلي لا تستقيم لتكون حجة على هذه المغايرة . وقد كان على المؤلف أن يأتينا بأمثلة من هذه النصوص والنقوش التى تثبت المغايرة الواسعة بين العدنانية والقحطانية في اللفظ والقواعد والتصريف كما يقول ، وكان عليه كذلك أن يبين أقرب تاريخ امتدت اليه هذه المغايرة ؛ لان المعروف أن شعراء الجاهلية الذين يروى الرواة أشعارهم ويصدّق الادباء بجاهليتهم لا يرتقون — كما يؤرخ هؤلاء — الى أكثر من قرنين أو ثلاثة قرون بالاكثر عن بعثة النبي صلى الله عليه وسلم ؛ ولان المعروف أيضاً أن حج الكعبة كان عادة عربية جاهلية ترتقي الى أكثر من قرنين وثلاثة قرون وأن مشركى العرب كانوا يحجون الكعبة ، وقد قال هو بذلك دون أن يستثنى القحطانيين . وأن العرب القحطانيين والعدنانيين كانوا في غدو ورواح مستمر الى العراق ونجد والشام والحجاز واليمن وانهم كانت تقع بينهم المبادلات التجارية والحروب والخلافات التى كان لها الأثر فى نحل الشعر الجاهلي بعد الاسلام على رأي المؤلف ؛ فليس معقولا بعد هذا الاختلاط وبعد

هذا الغدو والرواح وبعد تلك الحروب والحادثات أن لا تكون بينهم لحمة لغوية يتفاهمون بها ، وان تكون الصلة بين القحطانية والعدنانية كالصلة بين العربية ولغة سامية اخرى على اطلاق القول وبدون تعيين زمن . والا فكيف بادت اللغة القحطانية بظهور الاسلام أو اندمجت في اللغة القرشية اندماجاً تاما ؟ وكيف انتشر القرآن وفهمه القحطانيون ؟ وكيف تسنى لهؤلاء أن يلتئموا مع العدنانيين دفعة واحدة ويحاربوا ويستعمروا معاً ولم يكن مضى على موت النبي عليه السلام أربعة أعوام ثم أن يتنابزوا بالألقاب والأيام الجاهلية وتودي ذكرياتهم القديمة المتعارفة الى تلك الحروب والاحن الأغلبية بعد الاسلام ؟

ولو أن المؤلف قال بالتغاير في اللهجات أوقال ان هاتين اللغتين كانتا متغايرتين قبل البعثة بعشرين قرناً على عهد مأرب وسبأ مثلا لكان في الاول أوجه ، ولكان في الثاني أبعد الريبة عن نظريته أو على الاقل منع الطلب بالشاهد لاسيما والمعروف أن العدنانيين بنو اسماعيل وان اسماعيل عبراني فلا يبعد أن تكون القبائل العدنانية في بدء اسماعيليتها كانت متغايرة اللغة مع القحطانيين غير أن هذا التغاير زال برسوخ العدنانيين في الجزيرة وكثرة اختلاطهم التجاري والحربي والديني مع سائر العرب . وهؤلاء اليهود الذين نزلوا يثرب ليس من شك في أنهم حينما جاءوا من فلسطين كانوا عبرانيي اللغة فلم يلبثوا حتى أخذوا يستعربون ، وحتى أخذ ينبغ منهم الشعراء والخطباء الذين عرفت أسماؤهم في سياق تاريخ البعثة ، وكانت لغتهم عربية جاهلية فصحى

ووجه آخر يضعف هذا القول وهو لغة الاوس والخزرج . فمع أن الرواة مجمعون على قحطانيتهم لم يكن تغاير بين لغتهم ولغة مكة في قليل ولا كثير فلو فرضنا ان بعد اليمن عن مكة حال دون ترك القحطانيين اثراً قوياً في لغة الحجاز وحال دون الوقوف على شواهده ، فهذا الفرض لا يرد على لغة الاوس

والخزرج وهؤلاء شعراؤهم لا يفترقون فى لغتهم عن سائر شعراء العرب . فلو كان التغاير بين القحطانية و المدنانية كالتغاير بين العربية والكلدانيـة مثلا افلا ينبغي ان تكون بقية من جرائيم لغتهم حية ظاهرة وهلا ينبغي ان تؤثر على لغة القرآن مثلا وعلى رأى المؤلف فى هـذا الاسلوب ، وقد نزل أ كثره بين ظهرانيهم في المدينة ؟

وذكر المؤلف أن اليهود هم الذين لفقوا نسبة الكعبة الى ابراهيم واسماعيل وقرابة اليهود بالعرب ، ويقول ان هـذه الاسطورة أخذت تنتشر فى القرن السابع . والمؤلف هنا غير مقنع أيضاً لانه لا يعقل أن تنتشر اسطورة مثل هذه الاسطورة وترسخ فى أذهان العرب فى برهة وجيزة جداً ، وقد وقعت البعثة فى أوائل القرن السابع ، كما أن علاقة اليهود بالحجاز ترجع الى أبعد من القرن السابع حتما ، اذ أن استعراب مهاجري الاسرائيليين لا يمكن أن يرسخ هذا الرسوخ في مثل هذه المدة الوجيزة . على أنه اذا كانت نسبة العبرانية أو الاسماعيليـة الى المدنانيين تلفيقيـة فالى أي أصل يرجع هؤلاء ياترى ؟ فاذا كانوا من غير أصل عبراني فلسطيني أوعراقي مثلا فهل هم من أصل يماني ؟ واذا كانوا من أصل يماني فهل تثبت دعوى تغاير اللغتين الى مثل تغاير العربية مع الكلدانية مع استمرار الاختلاط ووحدة الاقليم ؟

— ٥ —

وعقد المؤلف فصـلا آخر بعنوان (الشعر الجاهلي واللهجات) قال في جملة ما قاله ان العرب المدنانية كما قدمنا كانوا متقاطعين متنابذين ، وأنه لم يكن بينهم من أسباب المواصلات المادية والمعنوية ما يمكن من توحيد اللغات ، مع أنه ليس في الشعر الجاهلي ما يشير الى أي أثر من اختلاف اللهجات ، بل هو ذو لغة واحدة سهلة لينة قرشية بل هو لغة قرآنية ، وهو ذو نمط واحد وبحور واحدة مما

يحمل على القطع بأن هذا الشعر المروي انما قيل بعد أن سادت لغة قريش : مع انها لم تسد الا بعد الاسلام وانتشار القرآن ، واذا كانت سادت فانما تكون سيادتها قبل الاسلام بامد قصير وفي دائرة ضيقة لم تتعد بعض أنحاء الحجاز

والمؤلف في هذا الفصل أيضاً يرسل الكلام إرسالا بدون اثبات ولا حجة قاطعة . فمع أنه قال انه قدم أن العدنانيين كانوا منقاطعين متنابذين فان مثل هذا القول لم يسبق ، ومع أنه يقول هنا انه لم تكن توجد أسباب مادية ومعنوية تسبب الاختلاط وتوحد اللهجات فانه قال في مكان آخر ان العرب كانوا يحجون الكعبة ولم يحصر هؤلاء العرب في اقليم دون اقليم أو في قبيل دون قبيل ؛ وقال ان قريشاً كانت لهم أسفار تجارية شمالية وجنوبية وكانوا على اتصال بغيرهم مما يمكن استخراجه من القرآن . فهلا يكون هنا تناقض في القول وضعف في التدليل ؟ على أنه لا يعقل من جهة أخرى أن لا يكون للغة قريش إلا سيادة جزئية وضيقة وأن لا ترتقي هذه السيادة إلا الى أمد قصير قبل الاسلام ثم يأتي الاسلام فلا يلبث في مدة قصيرة جداً أي في مدة عشرة أعوام أن يحقق سيادة اللغة القرشية في جميع أنحاء الجزيرة وأطراف الشام والعراق العربي على ما بينها من مسافات شاسعة ومع أن الجزيرة ظلت على حالتها البدوية في زمن النبي صلى الله عليه وسلم وبعده أيضاً . فكيف تسنى لشعراء العرب عامة ولشعراء القبائل العدنانية خاصة ولخطبائها أيضاً أن يقولوا الشعر ويرتجلوا الخطب في العهد النبوي ويتفاهموا لو لم تكن هناك وحدة لغوية أدبية هي على الاقل أبعد من « قبيل الاسلام » بامد قصير ؟ وكيف تسنى لسائر العدنانيين أن يقرأوا القرآن ويفهموه حالا لو لم تكن هذه الوحدة راسخة نوعاً ما ؟

وقد ساءل المؤلف نفسه عن اتفاق لغة الشعراء وسائر أنواع الكلام في الزمن النبوي وأقر بامكان تغاير اللهجات مع وجود لغة أدبية يتفاهم بها أرباب هذه اللهجات المتباينة . ولكن الفرق بيننا وبينه أنه يقول بسيادة جزئية محصورة وقصيرة الامد

لا نرى من المعقول أن تكفي مثل هذه السيادة الجزئية المحصورة والقصيرة الامد لجعل شعراء المدنانية يقولون الشعر بلغة واحدة قرشية فى عهد الاسلام الاول كما اننا نرى فى ذلك تناقضاً ، ومن جهة ثانية فاننا لا نرى من المحال أن يتفق الشعراء مع اختلاف لهجاتهم التخاطبية العادية فى لغة الشعر الجاهلي الذى روى والذي لا يرتقي كما أسلفنا الى أكثر من ثلاثة قرون ثم الى قرنين ثم الى قرن ثم الى نصف قرن من البعثة . وفى التاريخ وفى الحاضر ما يساعد على هذا القول ، فانه لم يروَ أن اختلاف اللهجات الاقليمية في أنحاء الجزيرة أو فى أنحاء البلاد التى تتكلم بالعربية بعد الاسلام أدى الى انعدام لغة يتفاهم بها جميع سكان هذه الانحاء ، كما أن قبائل البدو الرحّالة في بادية الشام والعراق ونجد والحجاز لا تزال قادرة على التفاهم ولا تزال تقول من الشعر البدوي ما يتناقله رواتهم ويفهمه سائرهم . واذا قلنا ان في البلاد المتحضرة من وسائل التعليم ما يحفظ وحدة اللغة التى يتفاهم بها أهلها ، فان هذه الوسائل معدومة بالمرة فى البادية ولم يساعد على وجود هذه الوحدة الا ما هو موجود من غدو ورواح واتصال فيما بينهم مما لم ينقطع بتاتاً ومما هو جزء من طبيعة البادية قديماً وحديثاً . وقد شعر المؤلف ـ بدون ريب ـ بتكلفه القول فتخلص هنا من موقفه تخلصاً واعترف بأن الموضوع فى حاجة الى توسيع وبحث ، فنحن ننتظر هذا التوسيع والبحث لنرى ما فيه من قوة حجة وشاهد

— ٦ —

وقد بحث المؤلف بحثاً طويلا فى انتحال الشعر ورواته وذكر تأثير السياسة والقصص والدين والشعوبية فى انتحال الشعر العربي واستعرض الرواة وأخلاقهم واعترافاتهم باختلاق الشعر ونحله . والحق أن بحث المؤلف هذا قوي وشواهده قائمة لا يسع القارىء الا التسليم بها . غير أن كل ذلك لا يبرر له النهاية التى انتهى اليها من كيل الافكار جزافاً لما روى من الشعر الجاهلي : بحيث يريد أن يجعل

القاريء يعتقد أن جميع ماورد من هذا الشعر الموحد بلغته وبحوره ونمطه موضوع

والظاهر أنه هو أيضاً يشعر بعدم امكان (بلم) هذا التعميم في الكذب والوضع إذ أنه رجع فى محل آخر فتحفظ وقال بكذب ووضع غالبية الشعر الجاهلي المعروف ، فجمل القاريء يرجع فيظن أن المؤلف يعتقد بصحة أقلية من الشعر الجاهلي وينتظر ليرى نماذج يعطيها المؤلف على مانبت لديه منه فلا يرى شيئاً . أو لم يكن من الواجب دعماً للحجة وتسويغاً للقول أن يورد المؤلف هذه النماذج من الشعر الجاهلي قحطانيه وعدنانيه لتكون ميزاناً يزن به قاريء كتابه الصحيح والمنحول من الشعر الجاهلي ؟

وقد تحكم المؤلف أيضا حينما استعرض بعض الابيات لبعض شعراء الجاهلية وعرض لتراجمهم المروية ورجح أو قطع بكذبها وانتحالها . فان ما استعرضه قليل جداً بالنسبة لما هو مروي لهؤلاء الشعراء فكيف جوز لنفسه أن يمثل بالبيت أو الأبيات ثم يحكم بأن ما ورد لهذا الشاعر من الوف الأبيات فى شتى الشؤون هو مكذوب ومنحول كهذه الابيات القليلة ؟ وهل غموض حياة شاعر ، أو احاطتها بقصص مبالغ بها ، كاف ياترى لانكار وجود هذا الشاعر ؟

هذا وليسمح لنا المؤلف أن نقول ان فى وضع الشعر ونحله للجاهليين نقضا لابحاثه الاولى من وجوب الوقوع على اختلاف في اللغات واللهجات والنمط والبحور فى الشعر الجاهلي ، ودلالة قوية على أن الشعر الجاهلي قحطانيه وعدنانيه لا يخرج في لغته وفي بحوره عن القسم المنحول منه . والا فكيف يمكن أن يأتي قاصّ أو راو أو شعوبي أو يهودي أو مسلم أو غير مسلم فيقول قال فلان الشاعر الجاهلي هذه الأبيات وتمشي روايته ما لم يكن قد عرف الناس شيئاً كثيراً من الشعر الجاهلي وأغراضه ومناحيه وتناقلته الرواة وفقهه النقاد ، وما لم يكن هؤلاء

قد عرفوا وثبت لديهم كثير من أسماء الشعراء الجاهليين ومكانتهم في الشعر ، وما لم يكن الشعر المنحول منسوجاً على منوال وبحور ولغة الشعر الجاهلي الذي عرفه الناس في ذلك العهد ؟ ولا يعقل أن يكون قد وصل أهل ذلك العهد – عهد لغة القرآن الباهرة – من الضعف العقلي والأدبي الى درجة تجعل الرواة والمنتحلين يسرحون ويمرحون ويكذبون وينحلون الشعر فتقبل رواياتهم وأكاذيبهم مع أنها على غير مثال معروف وطريق مسلوك لغة وفناً ، الا اذا عقل ان ما عدا الشعر المنسوج على لغة قريش والمخالف لهذه اللغة ونمط شعرها على رأي المؤلف قد باد دفعة واحدة وطُمس على عيون الناس وقلوبهم فنسوا صفاته ومبايناته اللغوية والفنية فلما انتحل المنتحلون الشعر ونسبوه الى شعراء جاهليين من غير قريش – قحطانيين وعدنانيين – صدقه الناس مع انه غير صادق في لغته وبحوره ونمطه ومع أنه كان بين هؤلاء الشعراء من التغاير ما بين العربي وغير العربي مثلا ! ! ولست اريد لأحد أن يعقل هذا ويعتقد به ؟

نابلس عزة دَرْوَزَه

مُعاهدةُ الفرزدقِ ربّه

وقف الفرزدقُ – وهو شيخٌ – في ظلّ الكعبة فتعلّق بأستارها ، وعاهد الله أن لا يكذبَ ولا يشتم . ومن شعره في ذلك :

ألم ترني عاهدتُ ربي وإنني لَبينَ رِتاجٍ – قائماً – ومقامِ
على حلفةٍ لا أشتم الدهرَ مسلماً ولا خارجاً من فيَّ زُورُ كلامِ
رجعتُ إلى ربي وأيقنتُ أنني ملاقٍ لأيامِ المنونِ حِمامي

السعودية
قوافل
العدد رقم 29
1 نوفمبر 2012

ملاحظات نقدية حول مصير الكتابة القصصية

أ.د. عبدالله إبراهيم - العراق

يبدو الحديث عن مصير الأنواع الأدبية من نوافل القول النقدي، إثر التحولات الكبرى التي شهدتها خارطة السرد الحديث؛ فقد انصرف الاهتمام إلى تقنيات السرد وأساليبه، وقدرته على تمثيل المرجعيات الثقافية، وانحسر الاهتمام بالأبعاد النظرية للكتابة الأدبية، وكأنها أصبحت من تركة الماضي، ولكن حينما يثار الأمر في سياق اهتمام نقدي بذلك، فلا ينبغي نسيان تلك الحدود التي ترسم الملامح العامة للنوع السردي، ورصد التوقعات العامة حول مصير النوع في ضوء الحركة العارمة التي يشهدها السرد في العالم.

ثمة شبه إجماع على أن القصة القصيرة ضرب من الكتابة السردية، لها نواة حكائية صلبة، لكنها بالاتفاق حكاية قصيرة متماسكة البنية، ولا تحتمل إسهابا لغويًّا؛ لأن ذلك سيؤدي بها إلى التفكك، وكل ذلك يزداد تكثيفا واختزالا في حالة القصة القصيرة جدًّا، أما أساليب السرد والموضوعات فمتغيرة، ولا يمكن أخذها في الحسبان معيارا ثابتا لتحديد الهوية النوعية لهذا الضرب من الكتابة السردية. وينطبق هذا التعريف على كافة الحكايات القديمة؛ ففيها النواة الصلبة التي تشكل بؤرة الحكاية، وفيها الاقتصاد اللفظي المكثف، ولم تمتثل لأسلوب ولا موضوع محددين. القصة القصيرة إذن لا تختص بما يميزها عن الممارسات السردية الأخرى التي لم ترتق إلى رتبة النوع.

وفي سياق الحديث عن القصة القصيرة، لابد أن تثار أسئلة عدّة، منها: هل تصوغ النّصوصُ السردية نماذجَها النوعية أو أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصائصها على النّصوص؟ ثم ما نوع التحوّلات الفنيّة والتاريخيّة للأنواع من ناحية النشأة، والازدهار، والأفول؟ وهل يمكن أن تبقى الأنواع في حال غياب نصوص داعمة لها؟ وهل يحتمل أن تزدهر نصوص في منأى أنواعها؟ وأخيرا هل تتبادل الأنواعُ والنصوصُ- تأثرا وتأثيرا- خصائصَها ووظائفَها؛ فتحيا معا بوجودها، وتموت معا بأفولها؟

قصدتُ من هذه الأسئلة إثارة التفكير في طبيعة العلاقة بين الجنس الأدبي وأنواعه من جهة، وبين النوع والنّصوص من جهة أخرى، ودرجة التفاعل بينهما. وأتطلّع من وراء ذلك إلى التفكير بأمر القصة القصيرة، فإذا كانت نوعا سرديًّا؛ فبماذا جهّزت النصوص المندرجة فيها من سمات؟ وإذا كانت النصوص القصصية تترتب في أفق نوع سردي؛ فبماذا غذّت ذلك النوع من خصائص؟ وهل هي نوع سردي؟ أو شكل سردي ثانوي لا يتوفّر على المقوّمات التي ترتقي به ليكون نوعا كما هو الأمر في الرواية؟ واستنادا إلى ذلك التعريف، وإلى هذه الأسئلة؛ أعرض جملة من التأملات حول القصة القصيرة، وريادتها، ومستقبلها، وعلاقتها بالحكاية القديمة، والسياق الثقافي الحاضن لها، وهي تأملات لا يراد منها أكثر من إثارة التفكير في هذا الموضوع.

١- يظن كثيرون بأن القصة القصيرة عرفت أول مرة في الأدب العربي الحديث خلال العقد الثاني من القرن العشرين؛ ذلك أمر قرره (هنري بيرس) و(بروكلمان) و(كراتشوفسكي) حينما ذهبوا إلى أن القصة العربية القصيرة الأولى هي (في القطار) لمحمد تيمور التي نشرت في منتصف عام ١٩١٧م . لم يكتب محمد تيمور سوى حفنة من القصص القصيرة، أصدرها



بمجموعة وحيدة في عام ١٩٢٢م، وكانت بعنوان (ما تراه العيون)، ثم انقطع ذلك بوفاته في مقتبل عمره. وبحكم ثقافة القرابة؛ زحزح بعض النقاد موضوع ترسيخ كتابة القصة القصيرة، فجُعل من نصيب محمود تيمور الذي أصدر قبل عام ١٩٣٠م ثلاث مجموعات قصصية، هي: (الشيخ جمعة) و(عم متولّي) و(الشيخ سيد العبيط)، وهي بمجموعها حكايات مبسّطة وشبه مباشرة؛ إذ لم يعن الكاتب بحبكاتها السردية. هذا هو مضمون الفرضية المصرية لموضوع ريادة القصة القصيرة.

لكن الفرضية الشامية لموضوع الريادة ذهبت مذهباً آخر، فأقامت دعواها على تاريخ نشر قصة (سنتها الجديدة) لميخائيل نعيمة في عام ١٩١٤م، ثم نقّب محمد يوسف نجم، وصحّح قليلا؛ فوجدها في قصة نعيمة الأخرى (العاقر) التي ظهرت في عام ١٩١٥م؛ فتنازع الشاميون والمصريون حول فكرة الريادة. وسواء أكان تيمور هو الرائد الأول أم نعيمة، فالبحث المدرسي في قضية الريادة لن يفضي إلى شيء مفيد للقصة القصيرة؛ لأنه محكوم بنظرة تقديسية للأصل الأول، ومثّله الواضح السجال المتشعّب الذي دار حول ريادة (زينب) للرواية العربية، وهو سجال تخطّى السياقات الثقافية للقرن التاسع عشر، وأهمل أكثر من مئة نص روائي، وفرض ريادة مزوّرة لتلك الرواية. على أن المثل الأكثر وضوحا هو السجال المستعر حول ريادة الشعر الحديث؛ هل كان في العراق أم في مكان آخر، وإذا كان في العراق هل كان السياب رائده أم نازك الملائكة؟ إذن فقضية ريادة القصة القصيرة غير منقطعة عن سجال الريادات الأخرى، وهي كثيرة. وكل سجال لا ينتج عنه إلا إثبات صحة موقف المتساجلين، وليس صحة الحقائق الموضوعية في الواقع والتاريخ.

تحدّث مؤرخو الأدب العربي الحديث عن الريادة بمعزل عن الحاضنة الثقافية للظواهر الأدبية، فالريادة مفهوم مبهم اختزل في تطبيق المعايير الغربية في الكتابة السردية، و(زينب) هي الرواية الأولى؛ لأنها امتثلت لمعايير الكتابة الروائية الفرنسية في القرن التاسع عشر، و(في القطار) هي القصة القصيرة الأولى؛ لأن صاحبها نهج في كتابتها نهج (موبسان). خضع مفهوم الريادة لمبدأ المحاكاة وليس الابتكار، فالرائد هو التابع، ويكون العمل الأدبي رائداً كلما امتثل لمعايير كتابية جاهزة. ولم يفحص المفهوم في ضوء إعادة تركيب وتحليل ثقافة القرن التاسع عشر، ولم يكشف عن الرصيد السردي الخصب الذي تكوّن بسبب انهيار المرويات السردية، ولم يجر استنطاق ثقافي معمّق لانبثاق الأنواع الجديدة، فجرى بدل ذلك استعارة شروط جاهزة، وفي ضوئها جرى رسم كل ما يخص الآداب العربية الحديثة.

كلما تأملت في ريادة الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث؛ وجدت تزييفاً ثقافيًّا مسطّحاً لا يخفى على كل من توغل في تلافيف الظاهرة السردية في القرن التاسع عشر الميلادي، وهو تزييف فرضته مصادرات الخطاب الاستعماري التي قررت أن كل الأجناس، والأنواع، والأشكال الأدبية، التي لا تنطبق عليها المعايير الغربية، لا يعتد بها، وليس لها قيمة فنية، وغير مؤهلة لأن تندرج في تاريخ الأدب الحديث.

حصل ذلك في إقصاء الأشكال المسرحية التقليدية، وأقصيت المرويات السردية بكافة أنواعها، ووقع ذلك في الشعر، ثم أعلنت ولادة جديدة لكل شيء بما يوافق معايير الأدب الغربي. ولكن السؤال الذي ينبثق من وسط كل هذا الحديث عن الريادة؛ هو لماذا استبعدت تلك الأشكال السردية التجميعية، المفتوحة، والمرنة، وحلت محلها أشكال سردية مغلقة. لماذا وقع استبعاد الحكاية، وحلّت القصة القصيرة محلها؟ وهل هو استبعاد متّصل بالتفاعلات الثقافية للظاهرة السردية، أو أنه فرض عليها؟ ثم هل هو تلاعب بالمصطلح، أو أن القصة القصيرة هي نوع سردي مختلف تمام الاختلاف عن نوع الحكاية؟ وهل تتوفر فيهما الشروط الأولية لتكونا نوعين مختلفين، أو أنهما شكلان سرديان ثانويان؟ هذه الأسئلة تنقلنا إلى التأمل الثاني.

٢- لو قورن بين الآداب السردية الغربية والعربية؛ لظهر اختلاف كبير بين نسقين سرديين، فالنسق الغربي مغلق، والنسق العربي مفتوح، ولتوضيح هذا الاختلاف الكبير؛ نعرض لرأي (أرسطو) فيما يخص النسق الأول، ولرأي (كاثرين جيتيز) فيما يخص الثاني؛ فذلك يبيّن موقع

الحكاية في الأدبين. ظل التصوّر الذي أقامه (أرسطو) للأنواع؛ استناداً إلى مفهوم المحاكاة الذي فصّله في كتابه (في الشعرية) مولداً- طوال أكثر من ألفي سنة- لأفكار وتحليلات واقتراحات كثيرة في هذا الموضوع، وشددت نظرية الأدب الغربي على مفهوم الوحدة العضوية، والتماسك، والنموذج السردي المغلق، ولم تطور مفهوم الإطار السردي الناظم لسلسلة متعاقبة من الحكايات. وهذا المفهوم المغلق هو الذي فرض نفسه على (أرسطو) في نظرية الأدبية للملاحم والمآسي.

يرى (أرسطو) أن المأساة يجب أن تمثل كلاً كاملاً لتسلسل الأحداث، وهذا يقتضي وجود بداية، ووسط، ونهاية، فبدون ذلك لا يمكن فهم وحدة العمل الأدبي. ولتحقيق ذلك؛ ينبغي أن تدور الأحداث حول موضوع مركزي واحد، فكل جزء من مأساة أو ملحمة جيدة، يسهم في بناء الشكل الكلي للعمل الأدبي، وعليه فإن استبدال أو إزالة أي جزء منه؛ يؤدي إلى شل وحدة العمل الأدبي كله، وأي جزء يضاف أو ينقص من هذا العمل الأدبي بطريقة عشوائية لا يمكن أن يشكل جزءًا من الكل. استعار (أرسطو) مفهومه لبنية العمل الأدبي من (أفلاطون) الذي افترض أن الوحدة في أي عمل فني تحتاج إلى أجزاء متناسقة ومتجانسة، وهذا المفهوم بكامله مأخوذ من التصور الإغريقي للشكل الهندسي الذي يقوم على مبدأ الحيز المغلق، ويؤكد على أهمية الكل الكامل والنهائي، ويهمل ما لا نهاية له.

نشأ التصوّر الروماني للآداب على ذلك المفهوم المغلق، ومثّله (هوراس) الذي امتدح نوعاً من الفردية، تكون الأجزاء فيه متناسقة مع الكل، وشبّه التفكك في العمل الفني برأس رجل ملصق على عنق حصان، أو الجزء العلوي لامرأة حسناء وضع على جسم سمكة قبيحة، فالوحدة يجب أن تتكون من كل كامل، ويجب أن تظهر في التسلسل المنظم للعلاقة بين الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقتها مع الكل. المفهوم فرضته الرؤية الرياضية الإغريقية للعالم؛ فشمل الهندسة، والأدب، والعمارة، وقد ورثت أوربا التركة اليونانية والرومانية.

أبدت الباحثة (كاثرين جيتيز) الانزعاج من الأخذ بنسق مغلق في التعبير الأدبي؛ فذلك أمر يخالف وظيفته، وقالت: إنه باستثناء العرب، لم يهتم أحد بالحكاية الإطارية، وهي النموذج التعبيري المفتوح بأفضل أشكاله، فقد أغفلها الهنود في أهم موروثاتهم السردية، المتمثلة بحكايات (البانجاتنترا) التي عربها ابن المقفع في القرن الثامن الميلادي، بعنوان (كليلة ودمنة) وغيّر فيها، ثم ابتكر إطاراً سردياً جامعاً لحكاياتها، لم يكن موجوداً في الأصل الهندي، وإلى ذلك فـ (حكايات إيسوب) وهي قريبة الشبه للحكايات الهندية "لم يكترث كتابها بوضع إطار حولها"، أما الإغريق والرومان فلم يطوروا الحكاية الإطارية أبداً.

يرجع ظهور الحكاية الإطارية الجامعة لسلسلة من الحكايات الأصلية التي تعود لعصور مختلفة، وبموضوعات متعددة، إلى أن الثقافة العربية ثقافة تجميعية مفتوحة على كافة العناصر، وقابلة للاحتمالات، والإضافات، والتأويلات، وهي بخلاف الثقافة الغربية؛ لا تهتم بالوحدة والتماسك، إنما تعنى بالتنوعات، وانتهاك الحدود، وذلك يشمل كل ما تركه العرب من موروث علمي، وديني، وأدبي، فغياب الوحدة العضوية لا يفهم على أنه ضعف في الآداب العربية؛ لأن منظورها للعالم يقوم على مبدأ ضم الأجزاء وصولاً إلى مفهوم الكلية، وهو يناقض المفهوم الإغريقي الذي يقوم على مبدأ الأخذ بالكلية أولاً، ثم العودة لمعرفة الأجزاء. تؤكد الآثار الأدبية العربية على أن الكل يؤكد أهميته، ثم يؤكد أهمية كل جزء فيه، ولم يطالب العرب قط أن يكون للمعرفة نقطة ارتكاز أو أن يكون للأدب بنية موحدة مثل مفهوم الإغريق.

طوّر العرب الحكاية الإطارية، وأدرجوا فيها حكايات صغيرة متماسكة البنية، وفضلوها على الحكايات الطويلة الموحدة. وعلى الرغم من أنه حدث تبادل ثقافي بين الإغريق والبيزنطيين من جهة وبين العالم العربي من جهة أخرى؛ فإن العرب لم يقبلوا الفن الملحمي والروائي والمسرحي كما تقبلته الثقافة الغربية، فقد قيد العرب أدبهم القصصي داخل البنية المؤطرة؛ لأنهم شاءوا ذلك، لا لأنهم لم يكونوا على معرفة بالأعمال الأدبية الطويلة ذات الوحدة الداخلية(انظر: كاثرين سلاتر

جيتيز، حكايات كانتربيري والإطار التقليدي العربي، ترجمة علي أحمد الغامدي، الرياض، مجلة جامعة الملك سعود، مج ٢/ع٢/ ١٩٩١م). اهتمت الثقافة العربية بالحكايات القصيرة، وأدرجتها ضمن سياق سردي يوفر لها قابلية البقاء، وأداء الوظائف التمثيلية، فلا غرابة أن تكون السمة الاعتبارية لصيقة بها مهما تعددت موضوعاتها، وذلك أمر لم يظهر في الآداب الأخرى كما ظهر في الأدب العربي.

٣- نحن إذن بإزاء نسقين سرديين أولهما عربي يقوم على إدراج الأجزاء في سياق إطاري، مفتوح للإضافات الحكائية، وثانيهما يوناني مغلق لا يقبل شيئا، تستأثر الكلية فيه بالاهتمام بالدرجة الأولى، فأي النسقين يصلح أن يكون حاضنة مناسبة للحكاية؟ أشير هنا إلى (الوحدات السردية) التي طورتها الآداب السردية العربية، واقترحت لها إطاراً ينظّم تعاقبها، وهو أمر نجده في كل الأنواع السردية العربية القديمة؛ فألف ليلة وليلة، ومئة ليلة وليلة، والسير الشعبية، تتركب من وحدات سردية متكاملة (حكايات) وقد أدرجت في سياق سردي إطاري جامع لها، وذلك الإطار هو الذي يغذّي الوحدة السردية بوظيفتها الدلالية، ويبرز قيمتها الفنية.

من الصحيح أن الوحدة السردية قائمة بذاتها، لكنها لا تؤدي وظيفتها الدلالية إلا باندراجها في السياق الإطاري. وجميع الوحدات السردية انتظمت في أطر ناظمة، بما فيها المقامات التي استقام لها إطار تجميعي خاص بكل كاتب، ولا أهمية لمقامة مفردة خارج ذلك الإطار، واطرد ذلك في المرويات السردية الأخرى، وظل ملازما للسرد العربي إلى العصر الحديث؛ إذ نجد له حضورا في الرواية العربية الحديثة، فكثير من روايات نجيب محفوظ، وفي مقدمتها (أولاد حارتنا) و (ملحمة الحرافيش) تتركّب من وحدات سردية متتابعة، ينتظمها سياق سردي تجميعي، إنها حكايات قائمة بذاتها، لكنها ممثلة لسياق إطاري ينظم تعاقب الشخصيات والأجيال، ولكل شخصية حكايتها الخاصة.

نريد من ذلك التأكيد على أن القصة القصيرة بوصفها وحدة سردية صغيرة لا يمكن لها إلا أن تندرج في سياق ناظم؛ لتكون شكلا سرديًا له وظيفة، ولهذا لا تكتسب القصص القصيرة شرعيتها إلا حينما تجمع في كتاب جامع لها، فـ(المجموعة القصصية) هي الإطار الناظم لتلك الوحدات السردية، وهو يشبه المجموع السردي للمقامات، ولحكايات الحيوان، وللحكايات الخرافية، ولا يختلف كثيرا عن الإطار السردي الناظم للوحدات السردية الصغرى في ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية إلا بطريقة أداء الراوي؛ ففي السرد القديم يهيمن الراوي المفارق لمرويّه، وهو يمثل المؤلف الضمني للأثر الأدبي، فيعلن عن برنامجه الكامل في ترتيب الوحدات السردية كما ظهر ذلك بوضوح عند شهرزاد، أما السرد الحديث ففيه الراوي المتماهي بمرويه، فهو لا يعلن عن برنامجه في الترتيب والتركيب، إنما يتوارى خلف الأحداث، وهذا - فيما نرى - هو الفارق الأساسي بين السردين القديم والحديث.

٤- ليس المقصود بهذه الملاحظات تعريض أهمية القصة القصيرة للانتقاص، ورميها بالقصور، وإنما القصد منه استحالة ارتقاء ذلك الشكل السردي إلى رتبة النوع القابل لتحولات حقيقية في بنيته ووظيفته الدلالية كما نجد ذلك في الرواية؛ إذ لم تتمكن القصة القصيرة أن تستقل بذاتها، فما زالت رهينة الإطار السردي، فشكلها، ووظيفتها، يحدده الإطار الخارجي. لا يتعلق الأمر بالشك في مواهب الكتّاب، ولا في موقع المدوّنة القصصية العربية في السرد العربي الحديث، إنما القصة القصيرة شكل سردي ثانوي مغلق، وهو من تركة الحكاية الخرافية، ولم يعد الأدب يحتمل الحكاية المغلقة؛ لأنه انخرط في البحث، والتقصّي، وتمثيل المشكلات السياسية، والاجتماعية، والدينية. ما زالت القصة القصيرة أسيرة أصلها الحكائي، وشكلها المغلق في عصر أصبح كل شيء فيه مفتوحا، ومحاولة الانفتاح فيها ستجعل منها مشهدا سرديًا في نص روائي أو يدفع بها إلى التلاشي بمرور الزمن.

العراق
الأقلام
العدد رقم 4
1 يونيو 1976

• الدكتور عمر الطالب

ملامح القصة العراقية

بعد الحرب العالمية الثانية وحتى ثورة تموز ١٩٥٨

كان للقصة العراقية قبل الحرب العالمية تأثير في تطور القصة العراقية القصيرة بعد الحرب فقد استطاع القصصيون الرواد ان يطوروا انفسهم ولو جزئيا ؛ وافاد كتاب الجيل الثاني من اخطاء الرواد فتجنبوها في اقاصيصهم واتخذوا اشكالا جديدة لم يعرفها الجيل الاول من القصصيين والآفة الكبرى التي كانت تفسد النتاج القصصي العراقي قبل الحرب العالمية الثانية ؛ ان القصة القصيرة اتخذت منبرا للوعظ والارشاد واعطاء الدروس والعبر(١) ؛ وقد يكون هذا رد فعل صادق للمفاسد التي كانت تنخر المجتمع العراقي كطغيان الاقطاع وشيوع الفقر والجهل ؛ فان تلك المادة القصصية قد تحمل وثيقة اجتماعية ولكنها ابعد ماتكون عن الوثيقة الفنية ؛ لان تأليف الحبكة فيها ضعيف مرتبك وتحليل الشخصيات معدوم وتصوير هذه الشخصيات في منطق التقلبات البشرية زائف ؛ كما انها عالجت مظاهر المجتمع العراقي كالاستعمار والاقطاع والتقاليد البالية والجهل والفقر والمرض ولكن يؤخذ عليها انها لم تعالج المشكلة في اطارها العام بل اسهبت في تصوير اللون المحلي والعادات والتقاليد الشائعة في العراق .

ان الفرق بين القصة القصيرة في العراق بعد الحرب الثانية وقبلها كالفرق بين الخلق غير الفني ووعي الصنعة الفنية ؛ فالشكل لم يعد ابناً هجيناً لفن لايمت اليه بسبب او اطار لنقل صور الواقع بل اصبح كائناً حياً نضجت حلقات تطوره وامتازت ملامحه الخاصة المتكاملة ولا يعني هذا التكامل ان الشكل مبرأ من العيوب خال من النقائض ولكنه يشير الى انه زاد اقترابا من الكمال واضحى بالتالي اشد استيفاء لمعالم

التقنية والبناء والخطوط الكبرى لفن القصة القصيرة. ومعظم كتاب مابعد الحرب قد منحوا هذا الفن العمق والتنوع لانهم اعتبروه حياة ووعياً وجهداً وليس من ريب في ان اقبال هؤلاء الادباء على الآداب الغربية ولا سيما الادب الفرنسي والروسي والانكليزي والتهامهم كل ما يقع تحت ايديهم من آثاره ؛ وقراءاتهم المستمرة للقصص مكنتهم ان ينقلوا القالب ويرسوا دعائمه في العراق . ولعل اروع مافي هذا اللقاء ليس مجرد حدوثه وانما النتائج المترتبة عليه والتي يكاد يتكامل بعضها مع البعض ؛ وتعطي في لقائها وتكاملها للقصة القصيرة حياتها وتهبها تجاهها الواقعي الخلاق . ولقد اسدى الاتجاه الواقعي الذي بدأ عند الرواد خدمات جليلة لفن القصة القصيرة ؛ وكانت هذه الواقعية مشوبة بالرومانسية تارة وبالمثالية والتعميمات والتجريد تارة اخرى ؛ وقد لمسنا هذه الواقعية المشوبة بالرومانسية عند الرواد في اثارهم كلها . في مجموعة (قلوب ظمأى)لذنون ايوب قصص من هذا النوع مثل قصة (فتاة ؛ اسير واسيرة ؛ رسالة غرام ؛ سراب) وفيها يضفي الكاتب على الواقع غلالة رومانسية ساحرة ؛ يصف زرقة السماء وصفحة النهر وعذوبة النسيم ثم يعمد الى وصف القلب والذكريات وخفقان الحب العنيف ويصف آلامه واحلامه . فاذا ما اقتربت فتاة احلامه منه وشم رائحة عطرها ادرك ان شذاها ؛ ذلك الشذى الذي تحمله بنات الهوى فينتفض هاربا لا يلوي على شيء وقد اشتدت لوعته وازدادت آلامه . ونلمس الواقعية المشوبة برومانسية في اقاصيص بعض كتاب الجيل الثاني جيل مابعد الحرب الثانية ؛ كفؤاد ميخائيل وشاكر السعيد ومير بصري وسليم مبارك وغيرهم (٢) . كما يلمس الباحث في القصة العراقية بعد الحرب الثانية اشكالا بدائية للقصة القصيرة كتلك التي ظهرت قبل الحرب الثانية عندما كانت القصة العراقية تحبو مثل شكل (الرواية المكثفة) التي برزت سماتها في بعض اقاصيص صلاح‌الدين الناهي مثل (آلام مبرحة) من مجموعته (اقاصيص شتى) حيث اختلط الحدث المتعدد الشخصيات والواسع الرقعة في الزمان والمكان بالخيال الجامح والاحداث الجمة المتتابعة على نمط سريع متشابك . وتبدو هذه (٣) الاقاصيص وقد قامت في خطتها على حبكة الرواية لاحبكة القصة القصيرة فكثرة الحوادث والمواقف والشخصيات تمتد في الزمان كما تمتد في المكان مع شيء من الضغط والاختزال ؛ والشخصيات فيها نموذجية عامة لاتتصف بخصوصية الفرد المتميز ؛ اما خيرة واما شريرة ؛ تاتي لخدمة الحدث العجيب الغريب ولاتتطور لا من الداخل ولا من الخارج ؛ بالاضافة الى عناية هذا النوع من القصص بالحادثة المعقدة وامتلائها باللحظات غير المتوقعة والمفاجئات والانفعال المتناقضة المشحونة بمختلف العواطف .

وهكذا بدت هذه القصص قصيرة من ناحية (الحجم) وطويلة من ناحية الشكل ؛ كما نلمس السمات السابقة لقصة الرواية المكثفة عند بعض كتاب الجيل الثاني المبتدئين في كتابة هذا الفن مثل محمد بسيم ذويب في قصتيه (نهاية اب ؛ محنة) من مجموعته القصصية (آثام) وعبدالرزاق الظاهر في قصتيه (الطالبة العراقية) من مجموعته (عذراء بابل) وفتاة بغداد في اقصوصتيها (بائعة الاطفال ؛ دماء ودموع) من مجموعتها (دماء ودموع) وتصور هذه الاقاصيص المجتمع العراقي في اطار من الحوادث المفتعلة الغريبة المعتمدة على المصادفات والنهايات المفاجئة او تعكس انفعالات عنيفة وعواطف حادة مع اعتماد على الخيال الجامح وعدم التقيد بالشكل او الاهتمام به ، وشخصياتهم مسطحة غير واضحة الابعاد تمثل الخير المطلق او الشر المطلق فتفقد هذه الشخصيات خصائصها الانسانية وتبقى مجرد دمى يحركها المؤلف للوصول الى الهدف الذي اراده هو لا الهدف الذي تسير نحوه الشخصية في مسيرتها الطبيعية(٤) .

ونجد في اثار القصصيين العراقيين بعد الحرب الثانية بعداً عن الشكل الفني للقصة الحديثة الى جانب القصص الفني لدى كاتب واحد في مجموعة واحدة ؛ فالى جانب القصص الفني في اثار ذنون ايوب التي ظهرت بعد الحرب ؛ وفي اقاصيص صلاح‌الدين الناهي توجد اقاصيص لهما لا تخضع لتخطيط معين بل تجري القصة في حرية واسترسال يسوق فيها الكاتب فكرة معينة او يعكس حالة اراد نقدها واظهار عيوبها ويتناول مضمونا حرا تماما كالشكل الحر الذي يحوي هذا المضمون ؛ فتضيع القصة بين الشكل الحر والمضمون الحر ؛ ولا استطيع ان اقول ان ذلك الشكل الحر من اشكال القصة القصيرة الفنية بل انه في منزلة بين المقالة وبين القصة ؛ ففيه من خصائص المقالة حرية الاسترسال وعدم الاحتفال بالاطار وفيه من القصة ظواهر السرد ورسم الشخصيات ؛ رغم سطحية هذه الشخصيات وسير الحوادث كما في اقاصيص ذنون ايوب (ثورة العبيد) الداعية الى الثورة السياسية وتحطيم القيود و (الكابوس) ؛ التي يعرض فيها مشكلة الاحلاف العسكرية وموقف الدول الصغيرة منها و (في احشاء المدينة) التي تشابه في موضوعها القصة الاولى و (انسان قادر؛ عبقري زمانه) حين يهاجم فيهما فكرة الفن للفن (٥) . وكذلك اقاصيص صلاح‌الدين الناهي فهي اقرب الى سمات المقالة ولا نكاد نلمس فيها اثراً للفن القصصي مثل (الشاعر والفيلسوف ؛ على رسلها ؛ ذكرى الصبا؛ موت راقصة ؛ اسمها ؛ معركة دامية)(٦) .

كما نلمس سمات هذا الشكل القصصي في اثار الجيل الثاني المبتدىء في كتابة القصة كاقاصيص فخري عبدالمجيد في مجموعته (مناضلون في الارض)

التي يهاجم فيها قسوة المجتمع وعدم اخذه بيد الفقراء والبائسين ومجموعة حيدر محمود (رفقا بالانسانية) ومجموعة طارق عبدالجبار (حفنة بشر) ومجموعة احمد البكر (الحان الشقاء) . تزخر هذه المجموعات بالخطب والارشادات والملحوظات العامة وتجري في انسياب مطلق لا يحده شكل معين فتبتعد بهذا الشكل عن الفن القصصي ؛ . اما القصة التسجيلية فقد امتد تأثيرها الى مابعد الحرب العالمية الثانية وصبغت اثار بعض القصاصين العراقيين الرواد بصبغتها كما في مجموعات جعفر الخليلي الثلاث التي اصدرها بعد الحرب الثانية (من فوق الرابية — اولاد الخليلي — هؤلاء الناس) . ووجدت القصة ووجدت القصة التسجيلية جنبا الى جنب مع القصص الفني في مجموعة واحدة عند بعض الرواد مثل ذنون ايوب في اقاصيصه (صاحب الفخامة — زعيم — او أوامر عسكرية) من مجموعته (عظمة فارغة) و (دماء — الالهة الصفرى) من مجموعته (قلوب ظمأى) و (عجفاء) من مجموعته الاخيرة (قصص من فينا) . وفي اثار عبدالمجيد لطفي مثل (فيما مضى — فنجان — دمعة محمود) من مجموعته الاخيرة (في الطريق) واقاصيصه التي نشرها في مجلة اهل النفط كالكلاب تماما — ضحايا وشهود — الساق اللعينة — علمني ابي — انسان) . وقصة شالوم درويش (ثرثار) من مجموعته الاخيرة (بعض الناس) ؛ واقاصيص صلاح الدين الناهي (القصصي المجهول — صريع الاورمان — تصلي في المقهى — خيبة أمل) من مجموعتيه (اقاصيص شتى وتثنية الاقاصيص) . وطابع هذه الاقاصيص ان الكاتب يصور الواقع الخارجي تصويرا حرفيا ويقدم قصة قوامها تسجيل عادات وتقاليد البيئة العراقية ؛ والحقيقة ان الفنان الذي تخلو قصته مهما كان شكلها من الحبكة القصصية انما يسوق صورا مفتعلة لا تفي بالغرض ولو اداها في اي اطار(٧). والشخصيات القصصية فيها غير ناضجة ولم تستكمل لمحاتها الانسانية المفردة ولم تخلص من النموذجية الاصطلاحية المسطحة وفيها الى جانب السمات المميزة تناقض في التصرف وانشطار عنيف بين الخير المطلق والشر المطلق(٨) ؛ وقد انساقت هذه القصص تحت تأثير ارتباطها التسجيلي بالواقع المباشر الى ان تختار الاخبار وما حول الاخبار(٩) او تكتفي في الكثير من الاوقات بعرض الحادثة(١٠) او قد لانجد ارتباطا بين بداية القصة ونهايتها(١١). والشكل لايبنى بناء محكما بعلاقات سليمة بين اجزائه ولا يتم تركيبه بنسب معينة عند بعضهم(١٢) . ومن خصائص هذه القصص انها تخفي ذات الكاتب وراءها وتتسم بالموضوعية الكاملة(١٣) غير ان هذه الخصيصة وان تجلت في بعض (الصور) فانها قد تتجاوز في بعض القصص هذا المحور او المركز الى العناية بذات الكاتب وتجعلها بؤرة التجربة الشخصية(١٤) وقد تمتلىء القصة في بعض الاحيان بفضلات الواقع ودقائقه وتناقضاته(١٥) او تعنى بالحادثة والخبر(١٦) مادتي القصة الخام . دون دلالات خلفية او دون فهم واع لطبيعة العمل الادبي او لفن القصة القصيرة فهم يفهمون القصة على انها نقل حرفي عن الواقع ولهذا جانبوا الفن القصصي لان الفن ليس تقليدا للعالم الواقع ولا نسخة امينة عن الاشياء وانما هو رؤية روحية تعيد خلق الواقع من جديد بفناء اكثر او تخلق واقعا جديدا اعمق من الواقع المباشر واعظم ثراء ويسلك الفن للوصول الى هذا الواقع طريق الاختيار وطريق الصنعة وتعني الصفة الاولى ان الفنان حين يستمد مواده من الحياة لا يسلط عدسة رؤيته على جزئيات الواقع يجمعها مع تناثرها وتفككها ولكنه يخضع الى قانون الاثر الذي ينقل للمتلقي حس الحياة او معناها او جوهرها والفنان نتيجة لهذا القانون لا يسقط من عمله كل تفاهات الواقع ولحظاته المميته ويبقى على القسمات المترابطة فحسب بل انه مسؤول عن زاوية الرؤية ولهذا يجب عليه ان يدرك ادراكا عميقا لماذا كانت هذه الزاوية دون غيرها زاوية الرؤية الفنية الصحيحة(١٧)

وقد لا تتضح عملية الاختيار جلية في بعض انواع الفن كقصص تيار الوعي التي تقوم على التدفق الذهني والتغيير المستمر وفي الحقيقة ان هذا النوع كغيره من انواع القصص يخضع لعملية ترتيب دقيقة في تلك الحالات التي يخيل لنا فيها ان الكاتب يجمع دقائق خبرية تنساب بالتداعي دون ترابط(١٨) والاختيار جزء من الصنعة غير انها تتسع بعد ذلك لتشمل كل العمليات (الحرفية) التي يتطلبها الفن وتعتمد اعتماداً كليا على مسألة الحبكة(١٩) التي هي شرط لازم وضروري لايقف دورها عند حد الوساطة وانما يرجع اليها كل مبادىء الاسقاط والحذف والتحوير ومبادىء العلاقات والنسب والتراكيب اي مبادىء البناء(٢٠) ويجب ان نفرق بين شكلين : الشكل العضوي وينبع من باطن العمل ذاته ويتطور من داخله ويتم مع عملية الخلق خطوة خطوة : والشكل الميكانيكي الذي يخضع للهندسة والتصميم المسبقين لعملية الابداع فهو شكل مكتسب لا نمو فيه ولا تطور يفرض على العمل الادبي من خارجه بواسطة الحشود والتجميع ولا ينبع بالضرورة منه .

اتسع نطاق القصة الفنية القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية ؛ نلمس ذلك في كتابات الرواد كذنون ايوب وعبدالمجيد لطفي وعبدالحق فاضل وشالوم درويش وانور شاؤول وصفاء خلوصي بالاضافة الى كتاب الجيل الثاني الذين ظهروا بعد الحرب الثانية كعبدالملك نوري وفؤاد التكرلي ومحمد روزنامجي ونزار سليم وعبدالرزاق الشيخعلي وشاكر خصباك وغانم الدباغ وعبدالله نيازي ومهدي عيسى الصقر وغائب طعمة فرمان وغيرهم ؛ اذ نجد في اقاصيصهم عنصر

التركيز وعنصر الايجاز بالاضافة الى التزام البعض بمبدأ الوحدات الثلاث ـ الحدث والزمان والمكان ـ واهتمام البعض بلحظة التنوير(٢١) .

يدل هذا التطور للقصة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية على تبلور الفكرة الفنية عند اكثر القصصيين العراقيين ؛ وعلى اتصال الموضوع بحياتهم اذ يعبر عن مقومات انفسهم تعبيرا يدفعهم الى الابتكار والاصالة ؛ كما تأثر الفن القصصي في العراق بالحياة الراهنة فيه وبأسس المجتمع العراقي الفني والاجتماعي والنفسي .

والقصة العراقية القصيرة جامعة لمختلف الاتجاهات سواء من ناحية الشكل او الموضوع ؛ فهناك كتاب التزموا بالمشكلات والموضوعات المحلية الصرفة(٢٢) واخرون توسعوا في موضوعاتهم ولم يقصروها على الموضوعات المحلية(٢٣) ؛ والتزم قسم بالاسلوب الفصيح (٢٤)بينما تهاون اخرون باللغة واستعملوا العامية في الحوار(٢٥) لغرض فني والذين تأثروا بالاساليب الغربية ؛ استعاروا هذه الاساليب في معالجة الموضوعات الاجتماعية وتخلوا من المفهوم للقصة المبني على العقدة والحل واستعاضوا عنه بماسمي الانعكاسات النفسية الفردية فنجح بعضهم كعبدالملك نوري وغانم الدباغ وتطرف بعضهم كمحمد روزنامجي ؛ وبعد ان كانت القصة العراقية القصيرة قبل الحرب الثانية ؛ قصة محلية ؛ تأثرت بعد الحرب بالنزعة الانسانية لاتصالها بالتيارات العالمية المختلفة ؛ ولا يتأتى للقاص ان يصل هذا المستوى باستعارة آراء او تقليد منهج وانما يصل اليه بالتعبير المبتديء من ذاته ؛ ومن استعداده الفني ووعيه التام واتساع افقه بحيث يشمل الانسانية عامة الكامنة وراء الصورة الخاصة . واصبحت القصة اشد لصوقا بعمق الحياة اذ صار الكاتب يحدد موقفه من الحياة ولم يقتصر (الموقف) على الدلالة الاجتماعية ولا مكان الشخصية من الاحداث ولا زاوية التصوير الفنية وانما هو بؤرة التقاء الدلالة بالشخصية بالزاوية ؛ فهي لا تخبرنا بما حدث بل تحدثنا عن كيف بدت الحياة في خلاصتها لعيني الكاتب او كيف احس بها قلبه ولابد من ان يكون واسع النظر كاتساع الحياة ذاتها .

وكان لابد للقصة القصيرة في العراق من اجل الوصول الى هذا الموقف الفني الدقيق أن تتعدى حدود التقنيات الكلاسية التي سرد القصصيون العراقيون اقاصيصهم عن طريقها وتتخذ لها تركيبات جديدة وتجارب في البناء والقوالب مستحدثة وهذا ما فعله بعض القصصيين العراقيين بعد الحرب الثانية(٢٦) اذ رفضوا الحادثة كأساس لبناء القصة واتجهوا نحو خلق حركة درامية تربط العالم الخارجي بمشاعر الشخصية وتلونها بها وتتكيء على عنصر التصوير واهم مميزاتها المونولوج الداخلي والتداعي في الافكار ورفض الخضوع في طريقة المعالجة الى الترتيب السردي الزمني وفضلوا عليها تحديد المدى الزمني للقصة بحيث لاتزيد في بعض الاحيان عن لحظة نفسية يرتد خلالها ارتدادا خاليا عن طريق التداعي والمونولوج الى الوراء ؛ فيوفقون بين العقل ما هو عليه وبين الزمن الواقعي والمنطقي توفيقا يقدمون فيه وعي الانسان في لحظة من لحظاته النفسية(٢٧) والاقاصيص التي استخدمت المونولوج ذات طبيعة وجدانية ذاتية تعبر عن وجهة نظر فردية في الغالب وتضعنا عند محور خواطر الشخصية ذلك المحور الذي غالبا ما يلجأ فيه الخاطر الى استخدام الكلمات اكثر مما يلجأ الى استخدام الصور . والمونولوج الداخلي حديث شخصية معينة الغرض منه ان ينقلنا مباشرة الى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف بالشرح او التعليق وهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي ذلك لانه يعبر عن الخاطر في مرحلته الاولى لحظة وروده الى الذهن(٢٨)

وكان هذا خروجا بارزا على الطريقة التي كانت القصص تنكشف بها عن ذاتها بتأدية فخمة والمؤلف يقوم بالسرد وكأنه على علم تام بكل ما يتعلق بشخصيات قصصه ولما كان من المستحيل التعبير عن الاحاسيس كما نمر بها ان حاولنا وضعها باللغة التقليدية الشائعة العادية؛ ولما كان لكل كاتب شخصية فريدة به ؛ وكل لحظة تتميز بوقع خاص وتركيب عضوي خاص ؛ لذا وجب على القاص ان يبتكر اللغة القادرة على التعبير عن الشخصية ومشاعرها بينما جمد اخرون على الشكل الكلاسي الذي اتبعه القاصون العراقيون قبل الحرب الثانية في عرض احداث القصة كطريقة السرد المباشر او طريقة حديث البطل المباشر ؛ بالاضافة الى طريقة استخدام الرسائل المتبادلة التي ظهرت في اقاصيص ابراهيم حقي محمد في مجموعته (ازهار شائكة) الصادرة عام ١٩٥٠ م حيث اودع قصصه المركزة في رسائل من رجل الى امراة او من امراة الى رجل ومن مدرسة الى تلميذتها ومن تلميذة الى استاذها الى آخره من الرسائل العديدة التي تزخر بها المجموعة . وهذا الشكل ـ طريقة استخدام الرسائل المتبادلة ـ يعد تطورا بالنسبة للكاتب بالنسبة للشكل الذي كتب فيه قبل الحرب الثانية في مجموعته الاولى (بين الحقيقة والخيال) . وقد تطور الحوار في القصة العراقية القصيرة بعد الحرب الثانية تطورا ملحوظا في رشاقته وقوة سبكه . وعمد بعض الكتاب الى استعمال اللهجة العامية في الحوار لان فنية القصة عندهم تظل مبتورة مشوهة لو انطق الرجل العامي الذي لا يعرف الفصحى شيئا من الكلام الفصيح المنمق على اساس ان الفن القصصي يجب ان يكون تعبيرا صحيحا عن واقع الابطال الحقيقي من غير تزييف لاننا لو اعرنا لهجتنا وثقافتنا لمن نكتب عنهم لما استطعنا ان نكون مخلصين في التصوير

والاثارة وخلق الانطباع اللازم(٢٩) . ولم تكن العامية حدثا جديدا بعد الحرب فقد انبعها بعض الكتاب قبل الحرب الثانية(٣٠) . وتراوح التعبير في القصص العراقي بعد الحرب الثانية بين الاسلوب المتمق والاسلوب الهزيل ولكنهم يختلفون في الدرجة ؛ ففي حين ينزع بعضهم الى اختيار اللفظة المجنحة المنمقة(٣١) . يميل بعضهم الى البساطة في التركيب مع الاحتفاظ بالرونق(٣٢) بينما يبلغ درجة الاحاديث العامية عند بعضهم الاخر(٣٣) .

ومعظم الشخصيات في اقاصيص مابعد الحرب الثانية من الناس العاديين ومن الطبقة الفقيرة والبرجوازية الصغيرة ؛ وتدور الاحداث فيها حول الفلاحين والعمال والموظفين الصغار واصحاب الحوانيت وقد تهبط احيانا الى تصوير المشردين والمنحرفين والمرضى نفسيا(٣٤) .

وأبرز الاتجاهات القصصية بعد الحرب الثانية الاتجاه الواقعي . وهو امتداد في بعض اشكاله للاتجاه الواقعي الذي ظهر قبل الحرب الثانية عند محمود احمد السيد وذنون ايوب وشالوم درويش ؛ ولكنه تخلص مما كان يشوب الواقعية من رومانسية شفافة . يستقي مادته وموضوعاته من حياة الشعب العامة ومشكلاتها ويتناول مشكلات المجتمع العراقي ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها الطبقات العاملة . من الشعب وحياة الطبقة البرجوازية الصغيرة واستغلال الاقطاعيين واصحاب رؤوس الاموال للشعب(٣٥) .

وهي لا تبشر بشيء ولا تدعو الى سلوك خاص في الحياة وانما همها فهم واقع الحياة وتفسيره وهو فهم وتفسير قد ينتج عنه الخير وقد ينتج عنه الشر فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الاخيار فريسة الاشرار . والتغيير من قبح هذا الواقع ودفع الى اصلاحه(٣٦) واما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والاخلاقية وهي قيم ان ـ لم تكن حقائق واقعة ـ فهي ضرورات خيرة لابد منها لكي تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع ولكي لا ترتد الانسانية الى الهمجية الاولى(٣٧) وشخصياتهم من الناس العاديين ومن افراد الطبقة الفقيرة والبرجوازية الصغيرة .

وهي لا تصور واقع الحياة بخيره وشره تصويرا تسجيليا وانما هي فهم الحياة والاحياء وتفسيرها من وجهة نظر خاصة ترى منها الحياة ولكنها تتغذى من الواقع وتتزاوج واياه في الشخصيات وتستمد منه مطلع الطريق لتنتهي الى خلق الاثر الذي هو في الظاهر يماثل الواقع ولكنه في الخفاء ينفصل عنه انفصالا تاما وجوهر الواقعية في القصة العراقية ليس ما يحدث بالفعل وانما الكشف عن الدلالة الكبرى لما يحدث، وليس تصويرا فوتغرافيا ولا صدقا خلقيا بل التصوير الممكن والصدق الفني . وقد تطورت هذه الواقعية تطورا (جديدا) بعد الحرب الثانية بتأثير الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي اعقبت الحرب في العراق وبالتأثر بمؤثرات عربية واجنبية وبالاستفادة من تجارب الاتحاد السوفيتي في هذا المجال الادبي بتأسيس رابطة الكتاب العرب(٣٨) واقامة دور النشر كدار الفكر ودار ابن النديم في مصر ودار الفارابي في لبنان ودار اليقظة في سورية ودعم الاتجاه الادبي الجديد بصورة مباشرة بمجلة الثقافة الوطنية الصادرة عام ١٩٥٢م ومجلة الثقافة الجديدة العراقية ١٩٥٢م ومجلة الشرق في مصر عام ١٩٥٦م وكانت جريدة الاهالي العراقية وملحقها الادبي من المتبنين لهذا الاتجاه منذ الاربعينيات ، كما ساعد على ظهور الواقعية الجديدة اصدار الصحف والمجلات في سورية ومصر ولبنان(٣٩) واخراج العديد من الاعمال الادبية(٤٠) وانعكست هذه العوامل والاحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية في العراق في النتاج الادبي العراقي وفي القصة بصورة خاصة وتبنى اتحاد الادباء العراقي الذي اسس عام ١٩٥٨ هذا الاتجاه الادبي الجديد ـ الواقعية الجديدة ـ وساعد على نشر نتاج ادباء هذا الاتجاه فظهرت سلاسل عديدة لقصصين عراقيين قدامى وحدد طبع نتاجهم بطابع الواقعية الجديدة .

ان الواقعية الجديدة موقف من الحياة موقف مميز واضح له ارتباط قوي بمشاركة الاديب في الاحداث التي تجري والخوض فيها وتبني شعاراتها ويرجع هذا الموقف الى الدور الذي يلعبه هؤلاء الكتاب ـ كتاب الواقعية الجديدة ـ في الحياة والى مساهمتهم الفعالة في مشكلات شعوبهم . وفي المعارك التي تخوضها هذه الشعوب لان الادب نتاج اجتماعي والاديب نفسه وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في احضانها وان صور الاديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري مستمد من واقع المجتمع الذي نشأ فيه(٤١) .

وتعمد الواقعية الجديدة في العراق الى تصوير قطاع التطور الدائم في الحياة المتجدد ابدا لا تصوير كل ما هو واقع في الحياة لان ما يهمها هو التطور الثوري لا الواقع الملموس وبالتالي تكشف اسرار الاحداث والعلاقات المتشابكة بين الناس والمجتمع والحياة .

ـ فالعاملة ـ في قصة عبدالملك نوري (العامل والجرذي والربيع) تسعى الى التخلص من حياة الفقر التي تحياها وتدافع عن الضعفاء في شخص (الجرذ) ـ بائع الصحف ـ الذي يضربه اخوه دائما وتقدم له العاملة عملات نقدية صغيرة ليشتري بها حلوى كما تسعى الى قلب ـ العامل ـ في المتجر والذي لايهتم بها . ويسعى (عبدالرضا) في قصة فؤاد التكرلي (موعد النار) للوصول الى (الكاظمية) متسللا عبر الحدود الايرانية ، رغم الصعوبات الجمة التي يواجهها .

ويضرب ــ العامل ــ في (حصيد الرحى) قصة غائب طعمة فرمان مع العمال ولا يلتفتون الى بطش رجال الامن ، لتحقيق مطاليبهم ورفع اجورهم ، وهذا ما يفعله بطل قصته (الساعة ١٢) حيث يشارك اخوانه في المظاهرة التي يقوم بها الطلبة ضد الحكام رغم جرحه انفائر لاصابته برصاص رجال الامن .

ويدعو ــ بطل ــ قصة (الافعوان) لعبدالرزاق الشيخ علي الى السلام رغم انها دعوة تقود صاحبها الى السجن في العراق ، في العهد الملكي المباد ويقف المسجونون السياسيون امام حكامهم بصلابة وقوة ويجاهرون بعدائهم للحكومة وممثليها في قصة (غضب المدينة) لمهدي عيسى الصقر . ويضرب المسجونون السياسيون عن الطعام ويقاتلون الشرطة بايديهم في داخل سجن بغداد في قصة صالح سلمان (لنا الحياة) .

ونلمس في الواقعية الجديدة حقائق الحياة البسيطة والايمان القوي بقدرة الانسان على التطور كما تزخر بالحب للانسان والعطف العميق عليه والتقصي المثمر لمشاكله كما في قصة (عباس افندي) لعبدالرزاق الشيخ علي . وعباس افندي موظف صغير يسعى الى الزواج وتكوين عيش هادىء يطمئن اليه . ويتحقق هدفه بعد ان تتزوج اخته العانس والتي يحبها كثيرا ولم يرض الزواج قبل ذلك خوف ان تكدر الزوجة اخته او تغضبها .

و (وهاب) الحلاق يعمل في حزب سري سعيا وراء رفاه المواطن العراقي الفقير دون ان يلتفت الى التعذيب او السجن ولا ياخذ اجرة الحلاقة من الفقراء، رغم عوزه وحاجته في قصة (افكار حلاق) لصالح سلمان ويدير ــ لفته ــ الدولاب ليسقي مزارع الفلاحين الفقراء غير ملتفت الى تهديدات وكيل الاقطاعي مؤملا ان تزور لجنة الاصلاح الزراعي قريتهم وتقوم بتوزيع اراضي الاقطاعي على الفلاحين الفقراء . ويمد كل من الطالب الفقير (عبدالستار) والبائع المتجول (عباس) يد المساعدة الى الاخر لبلوغ هدفيهما في اقصوصة (بيت الخنافس) لغائب طعمة فرمان . وشخوص اقاصيص الواقعية في كفاحها اليومي المرير في سبيل البقاء وهي مرتبطة بصميم الواقع وتلتصق بالارض مثل (عمران) الذي يكافح المرض والفقر في القصة التي تحمل نفس الاسم لغائب طعمة فرمان ، والمراة التي تصارع آلام الوضع في (مولود اخر) لنفس الكاتب . والفتى الذي يقف في وجه الاقطاعي الذي قتل والده في قصة و (يسقط الاقطاع) لصالح سلمان .و(حسان) الذي يصمد امام تعذيب رجال الامن في قصة (وراء الجدار) ، و(حسن) الذي يزيده التعذيب ايمانا بعدالة قضيته في قصة (من الانصار) لعبدالرزاق الشيخ علي . وقد نجد عند بعض كتاب الواقعية الجديدة في العراق انفصاما واضحا بين الشكل والمضمون يؤدي في الغالب الى سقوط الشكل حيث يهتم هؤلاء الكتاب بالدعوة والتبشير مما يبعدها عن الصدق الفني لانهم يغلبون سمات غير فنية على سمات فنية غلبة تدفعها بالفوتغرافية على المستوى الادبي وبالدعاوي على المستوى الاجتماعي كقصتي (غضب المدينة والشرطي حسن) لمهدي عيسى الصقر . واقاصيص عبدالرزاق الشيخ علي (وراء الجدار ، من الانصار ، الليل الطويل) وقصة (مزرعة الحقد) لغائب طعمة فرمان واقاصيص صالح سلمان (ويسقط الاقطاع ، لنا الحياة ، ابتسام الى الابد) . يصور مهدي عيسى الصقر محاكمة لمتهمين سياسيين في قصة غضب المدينة « ارامل مطلقات » ذوو قتيل . اهل طفلة اعتدى عليها بائع صمون كهل مرابون مومسات يسخرن ــ بلا خوف من رجال الشرطة محامون في ارديتهم السوداء يصفون في ضجر لموكليهم يروون قصصا طويلة ممتدة غريبة فاجعة قبح مدينة يطحن اهلها الرعب والفقر والضجر . وفي هذا اليوم كان في الفناء كثير من الجواسيس يندسون بين الناس يسترقون السمع يتصيدون الهمسة ويرصدون كل حركة بنظرات خبيثة فيها حقد لامبرر له حقد بامر الحكومة كانوا يحاولون التنكر في ازياء ساذجة ، اغبياء مساكين ونحن لا نحقد عليهم ابدا ، صدقني لكن ما العمل ؟ هم الذين يطاردونك والملك في القصر هذه هي المأساة »(٤٢) .

والحديث يرويه انقاص لا على لسان البطل بل على لسانه هو . والبطل مجرد دمية يصفها الكاتب من الخارج ثم يحركها ليحقق الهدف الذي كتب القصة من اجله .

ونلاحظ السرد التقريري البعيد عن الفن القصصي في قصة غائب طعمة فرمان (مزرعة الحقد) حيث يقول وكأنه يكتب مقالا سياسيا « ان هناك ملايين من الناس البسطاء يؤمنون مثلي بالسلام لانه شيء طبيعي كحياتهم ويكرهون الحرب مثل ما يكرهون القسوة والظلم والشذوذ فرفعت راسي نحو الباب الحديدي الضيق فرايت طلائع النور تكافح لتبديد ظلمة الغرفة فتتسلل من وراء القضبان كأرواح شفافة فهرعت الى الباب ولمحت من بعيد ضوء الشمس فوقفت اصرخ بانفعال وحدة :

ايتها العين الثاقبة ، يا معين الكراهية لكل ظلمة . انا هنا لانني مغرم بك محب لك متمثلة في كل شيء انني لاومن بشيئين ايمانا لا نهاية له :

اشراقك كل صباح كل يوم وانتصار الحقيقة (٤٣).

ولا تستطيع الاراء السياسية مهما كان شأنها ولا الوعي الاجتماعي بها ان تعادل الموهبة الفنية فتقوم مقامها وتوجد ادبا رفيعا ولا يكفي الاحساس بقسوة المجتمع ولا الاهتمام بالام الناس ان يخلق قصصا قصيرة جيدة(٤٤) .

وظهر الى جانب الاتجاه الواقعي في القصة

العراقية القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية اتجـــاه رومانسي كما في مجموعتي كارنيك جورج (ســـهاد البريئة ، دموع عذراء) ومجموعة محمد بسيم الذويب (آثام) ومجموعة (صرعى) لمحمود محمد الحبيب ومجموعة (الهياكل) لمهدي السامرائي ومجموعة (دموع الماس) لعباس الجابري ومجموعة (وفـاء البؤســاء) لعبداللطيف الربيعي ومجموعة (الام وامال) لجعفر الشيخ علي ومجموعة (دماء ودموع) لفتاة بغــداد. وهي رومانسية مشوبه بواقعية لم تستكمل جوانبهـا المختلفة . ونلمس في قصص هذه الفئة هوة بين واقـع الشخصية واحلامها . يمضها الواقع المؤلم ويحزنهـا مافيه من قيود وعادات وتقاليد تقف حائلا امام سعادتها وانطلاقتها فتهرب من عالمها هذا الى عالم الاحلام حيث تكسر فيه القيود وتحطم العوائق ولكنهـا ما تلبث ان تكتشف الهوة السحيقة بين الواقع والحلم فتنطوي على نفسها وتجتر الامها وبدفعها عجزها عن مقارعة الحياة الى الاغراق في الالام والاحزان واجترارها وكأنهـا تتلذذ بها كما في قصتي (احلام الشباب) و (غرام فـي الريف) لعبداللطيف الدليشي اذ ما يلبث حلم الحـب السعيد الذي يعيش فيه (اياد) ان يتبدد عندما يمنعها ــ حبيبته ــ والدها من مقابلته ويزوجها من رجـل غني فلم يجد اياد غير الانتحار سبيلا . في القصة الاولى. كما تنقشع احلام ــ البطل ــ السعيدة عندما يعلم بانـه مريض بالسل ويعيش في محراب الم حتى يموت فـي القصة الثانية . ولا تجد الفتاةالتي خطفت منها صديقتها خطيبها سلوى الا في دموعها وذكرياتها في قصة (قلب ميت) لفؤاد ميخائيل . ويهيم الحبيب على وجهه متغنيا بالامه بعد ان قضت حبيبته بمرض السل في قصـة التأمل الحزين لشاكر السعيدوالشاعر يتغنى بالام حبه وهو يوالي ارسال الخطابات الى حبيبته الجافية في قصة (رسالة شاعر) لكارنيك جورج ، ويرمي العاشق نفسه تحت عجلات سيارة حبيبته وهو منتش سعيد في قصة (ذات السيارة الحمراء) لنفس الكاتب وتنطوي الفتـاة المتبناة على نفسها تجتر حبا يائسا لا تعترف به لمتبنيها الا على فراش الموت في قصة (قلبي لفـيره) لمحمـد بسيم الذويب . وتغرق الاخت في الحزن عندما تسرق منها اختها خطيبها في (اختي الصفرى) لنفس الكاتب ويموت الشاعر حبا وجدا بعد هجر حبيبته لــه في قصة (رسالة شاعر) ويعيش الشاب مع ذكرياته بعـد ان تمتنع حبيبته من الزواج به حرصا على ســمعة عائلتها في قصة (اللهب الازرق) لمحمود محمد الحبيب.

ومنهم من يتخذ من القصـة وسيلة للتعبير عن الذات تكشف نفسه وثورته ومطالبته بالحرية والتحرر من القيود كشفا جزئيا او كليا ليعقب ثورته تلك بالشكوى والتشاؤم والالم . ومما يزيد المشاعر القائمة عنـده وسيطرة التأمل واالاجترار . وقد يجد في شقائه نعيما ونبلا رغم محاولته الهروب من ارزاء تلك الحياة . مثل قصة (رسالة شاعر) لكارنيك جورج و (رسالة شاعر) لمحمود الحبيب و (مجد كاذب ، بثينة) لمهدي السامرائي و (احلام) لعباس الجابري .

ويدور محور القصة في الغالب حول احداث غريبة تعتمد على المصادفات المدهشة والنهايات المفاجئـة من غير خضـوع لتخطيط معين وانما تجري في حـرية واسترسال ، تسوق فكرة معينة او تعكس حالة نفسية وتتناول مضمونا حرا تماما كالشكل الحر يتزوج الاب حبيبـة ابنـة في قصـة (غرام الشـيخوخـة) وتقتل الزوجة زوجهـا اثر خـلاف بسيط في (صريع المادة) لجعفر الشيخ علي ، ويقتل العاشق المخدوع فتاة تشبه حبيبته في قصة (لحظة لقاء) ويقتل الزوج زوجة وبناته ظنا منه انهن فاجـرات في (ضحيـة الجهـل) لعبد اللطيف الربيعي ويحب الشاب امه التي تحترف الرقص ويصبو الى الزواج منها دون ان يعرف أنها امه في قصـة (رجـلان وامراة) ويـغازل الطالب جليسته في السينما ويفاجأبانهزميل لهقد تنكر بثياب النسـاء فيقصة (الفريد) لكارنيك جورج . ويغتصب الرجل ربيبته فتنتحر ويصاب بلوثه في عقله في قصة (نهاية اب) لمحمد بسيم ذويب .

كمـا نلمس الطابـع المحلـي العراقـي في آثار الرومانسيين العراقيين المتأخرين ونتحسس الفـرد العراقي المندفع بكل آلامه وآماله وعقده التي ولدتهـا قيود المجتمع الثقيلة التي سحقته تحت عجلاتها فيهرب من واقعه الى عالم الخيال ينشد الحرية له ولوطنه من هذه القيود فلم يجد غير الاحـلام يلجأ اليهـا ويتدفأ بصدرها الحنون ليستيقظ ثانية وعلى حين غرة مـن حلمه اللذيذ ليجد نفسـه معلقا بين الارض والسـماء يخشى السقوط والانسحاق لانه يعجز عن التوفيق بين القدرة والامل اللذين يتعارضان اشد التعارض فيشقى بهذا التعارض .

ففي قصة مهدي السامرائي (نهاية قصة) يقتل الزوج زوجة وصديقه انتقاما لشرفه . ويتزوج الشاب ابنة عمه ويترك من يحب في قصة (دموع الماس) لعباس الجابري ويقتل الاب الريفي ابنته لانه رآها تكلم شـابا حضريا تبادله الحب في (ثورة في الريف) لمحمود محمد الحبيب ، ويعيش العاشق لذكرياته وهـو حاقـد على مجتمعه كاره له . وتدس زوجة الاب السم لابن زوجها حقدا عليه لانها محرومة من الابناء ويمـوت الاب حزنا وكمدا في قصة (نبوءة تحققت لمحمـد بسـيم ذويب . ويغازل معاون المدير في مدرسة ، الفتيات في الوقت الذي يمنعفتيان المدرسة من معاكستهن ويعاقبهـم اشد العقوبات في قصة (معاون المدير) لكارنيك جورج . ويشقى الانسـان في اقاصيص كتـاب الرومانسـية العراقيين شقاء لا مفر منه الا باحد امرين اما ان يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من اماله ورغباته او تتغير

الاشياء من طبائعها بحيث تستجيب لتلك الامال والرغبات ولما كان كلا الامرين عسيرا فان هذا الشقاء يصبح ضرورة فيتخذ الكلمات الفخمة الرنانة وسيلة للشكوى والانين أو التمرد كما نلمس الخطابية في حديث الشخوص مع غيرها او في حديثها مع نفسها مما يبعدها عن نطاق الحياة العامة ، تخاطب المتسولة رجل غني في قصة (بدلة العيد) لمحمد بسيم ذويب قائلة « اليس المال الذي تتمتع به هو من تعب الفقراء أمثالي ومن قوتنا الذي احتكرته فمنعته عن افراد الشعب الجياع... فان كنت قد ورثته عن ابيك فهل تعلم كيف جمعه ابوك فكدسه في خزانته الخاصة او في البنوك ... ما الخدمة التي قدمها ابوك أو تقدمها انت لهذا الشعب الذي تستعلي على ابنائه)(٤٥)

ويخاطب الشاب الوطني الضابط الاجنبي قائلا (ليس لدي شيء ولكن أعلموا انكم مهما فعلتم ومهما ظلمتم وصرعتم فان الحق لابد وان ينتصر . وان الاستقلال لابد وان يعلن في هذه البلاد وانكم اذ تعدمون النفوس تقفون حيارى عاجزين امام الحرية فهي لا تموت ولا تعدم »(٤٦) في قصة (صوت من مراكش) لشاكر سعيد .

اما شخوصهم فهي مسطحه لا ابعاد . لها عمومية مجردة من المسحة الانسانية المادية او النفسية وكأنها مشجب يعلق عليه الكاتب الحدث او الفكرة او دمية يشد خيوطها بيد عصبية متوترة وكأنها من عالم يختلف كل الاختلاف عن العالم الذي نحياه ونعيشه . وهذا التمزق الذي يعيشه كتاب الجيل الثاني ليس تمزقا مفاجئا بل يمكننا ان نعثر له على جذور منذ بدء ظهور القصة العراقية عند محمود السيد ولطفي بكر صدقي سليم بطي على أن هذا التمزق قد انبعث في نفس الاديب العراقي بصورة اشد اندفاعا بعد الحرب الثانية بما تركت في الصدور من آلام . والدماء التي سالت في العراق خلال (الوثبات)العديدة التي قام بها الشعب العراقي في الاربعينيات والخمسينيات للتخلص من حكامه وماساة فلسطين التي كانت دافعا مهما من دوافع التمزق لانها كانت صدمة فادحة طاش في اعقابها العقل والضمير والقلب العراقي . فبرز كتاب (القلق والضياع) بعد الحرب الثانية نتيجة هذه الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية ونتيجة صراع حاد بين قيم قديمة ومعطيات جديدة املتها الحضارة الاوربية فنتج من ذلك التمزق الذي قاد الى التمرد والفردية والاحتكام الى الذات في جميع القضايا ورؤية العالم من خلال الذات نفسه الى ان انتهت بهم هذه الفردية الى الضياع والانزواء فالعبث فاغرقوا وجدانهم المرهف تحت سياط الرغبة المستعرة في جسد بض او كأس خمر وعبروا عن ارهاصاتهم وتمزقهم عن طريق تداعي الافكار والمنولوج الداخلي يحدث (ستار) نفسه في قصة (الجدار الاصم)

ويقول « هبط الوحي من جديد ــ من أبي الفشافيش ــ قاه قاه قاه ، ولك راح أموت من الضحك ،ولك اشتعلت صفحة ابوك ستار. اضحوكه اضحوكه إضحوكه . ها ها، هوء هوء هوء ، هي هي هي واليوم غير الامس والامس غير اليوم بالطبع ومن يعرف الغد ؟ وما سيأتي الغد ؟ انا شاعر كبير . انا انا ستار بن صالح جربزة ومن غيري انا شاعر مجيد ؟ (اضحوكة البين تغريدا على الفنن) هاء هاء هاء وبندول الساعة البطيء ذنبها الطويل المسلط فوق الصلعة الوقور تابوت الزمن ها ها هاه ماذا لو سقط الزمن جميعه على ام الصلعة وتبعثر على الارض ؟ قاه قاه قاه وانعل ابو الدنيا ، والياس يروح ويجي الياس الياس (تعال خذ الحساب) ويدس سلمان في جيوبه الممتلئة بالمزة قشور الخيار . انتهينا انتهينا والحمد لله . وعبد الله يريق ثمالة الكأس فوق راسه لتقوية جذور الشعر لا بأس لابأس ... »(٤٧) وقد رفض كتاب هذا الاتجاه الحادثة كأساس لبناء القصة واتجهوا نحو خلق حركة درامية تربط العالم الخارجي بمشاعر الشخصية وتلونها بها وتتكيء على عنصر التصوير واهم مميزاتها المونولوج الداخلي او التداعي في الافكار ورفض الخضوع في طريقة المعالجة الى الترتيب الزمني السردي . وفضلوا عليها تحديد المدى الزمني للقصة بحيث لا تزيد في بعض الاحيان عن لحظة نفسية يرتد خلالها ارتدادا خاليا عن طريق التداعي والمونولوج الى الوراءفيوفقون بين العقل على ما هو عليه وبين الزمن الواقعي توفيقا يقدمون فيه وعي الانسان في لحظة من لحظاته النفسية والمونولوج الداخلي حديث شخصية معينة ، الفرض منه ان ينقلنا مباشرة الى الحياة الداخلية لتلك الشخصيات من دون تدخل الكاتب ذاته شارحا أو معلقا وهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي ذلك لانه يعبر عن الخاطر في مرحلته الاولى لحظة وروده الى الذهن (٤٨) ويعيش ــ بطل ــ قصة (خيوط العنكبوت) لمحمد روزنا مجي والذي لا يفيق من السكرمعذاته ويجتر أفكاره والامة أوف!سكران!سكران تفو ! السنا عبيدا هو ، وهي والاخرون والزنزانة السوداء زنزانة الزمن تختصر اعمارهم يوما بعد يوم ، آه آه كان حياته مجرد خيوط ، خيوط عنكبوت يظل ينسجها لعله ماذا ؟ يرتفع يرتفع الى أين ؟ أين حيث تسطع الشمس ، ثم تهدر الرياح فتتمزق خيوط العنكبوت والشمس وحياته آه المستنقع ، المستنقع بقايا المطر تتراكم بركا زرقاء داكنة والوحل الادكن يلوح في كل مكان وحل مرآة حياتي الصورة الموحلة لحياتنا ، حياتنا والايام تمضي واهنة قاحلة من المعاني التي تملاء حياة الناس الاخرين الغرفة المعتمة ، الكتب تتناثر على المنضدة والحيرة الفظيعة والفراغ والتفاهة »٤٩ ويتميز نتاج كل كاتب من هؤلاء الكتاب عن غيره من حيث الشكل والمضمون ، وحاكت اقلامهم احداثا من تجارب الحياة اليومية لتصوغ من مفارقاتها فنا قصصيا وعبرت عن ذاتيتهم وامزجتهم ووعيهم للاحداث التي يعيشونها وتوصلوا الى خلق الصور وتحليل الشخوص

عن طريق المونولوج الداخلي وتداعي الافكار . واقاصيص هذا الاتجاه ليست الا تطورا انطلاقيا للاتجاه الرومانسي.
وكانت نكبة فلسطين تجربة عميقة الجذور في نفس الانسان العراقي عاشها بكل جزئياتها وعاناها بكل ازماتها فلا عجب ان تنعكس في الادب العراقي . وبقدر ما كان تأثيرها كبيرا في الشعر جاء تأثيرها ضعيفا في القصة : كتب في مأساة فلسطين عدد محدود من القصصين العراقيين صوروا في اقاصصهم المطرودين من ارضهم واللاجئين ووصفوا شقاءهم وبؤسهم واحزانهم . مثل قصة حامد غضبان الراوي (للعبرة والانس) وقصة (دمعة محمود) وقصة (ضحايا وشهود) لعبد المجيد لطفي وقصة (اشباح بلا ظلال) لنزار سليم ولم يهتم القاص العراقي كثيرا بالمسألة الفلسطينية في الخمسينيات من هذا القرن عدا قصص قليلة مبعثرة هنا وهناك في بطون الصحف والمجلات والمجموعات القصصية وجميعها تغلب عليها النزعة العاطفية والميلودرامية وتفتقد الاحساس الفني الاصيل فقد صور هؤلاء الكتاب في اقاصيصهم المطرودين من ارضهم واللاجئين وصوروا اشقاءهم وبؤسهم واحزانهم مما ادى الى طغيان العنصر الحماسي والعاطفي والدعاوي على العنصر الفني وفي مجال الشخصيات اعتمد القصصيون على رسم المشردين والبائسين فبدت في صورة ثابتة مفتعلة مسطحة لا ابعاد لها وقد تحولت هذه القصص الى مقالات حماسية أو ريبورتاجات صحيفة. وضيقوا من الدلالة الرحبة للمأساة وداروا في حلقتها القومية ولم يقفوا الا عابرين عند دلالتها الانسانية . ولا شك ان النكبة في فلسطين مأساة انسانية الى جانب مظهرها القومي . فقد تضمنت مجموعة حامد غضبان الراوي (ازاحة الستار) قصصا تمثل نفسية العربي الهارب من الواقع الى الخيال الذي يمكن ان يكيفه الانسان كيفما يريد . فقد خلق الراوي مجتمعات واناسا حسبما يشتهي عن عقيدة واخلاص وخلق احزابا سرية تدافع عن العرب وجنسهم وخلق حكاما يؤمنون بكلام المتهمين السياسيين فينتمون الى منظماتهم بيسر (٥٠) وسهولة لانهم يدافعون عن العروبة ويعملون في سبيل استرداد فلسطين كما في اقصوصة (هل انا مجرم) مثلا .

ولا تتعدى قصة (ضحايا وشهود) لعبدالمجيد لطفي عن كونها ريبورتاجا صحفيا عن مذبحة دير ياسين. وتصور اقصوصة (دمعة محمود) لاجئا فلسطينيا يعمل خادما عند اسرة عراقية يأمل في العودة الى يافا . اما اقصوصة نزار سليم (اشباح وظلال) وهي افضل قصة عراقية ضمن هذا الاتجاه في تلك الفترة – فتمثل فريقا من اللاجئين يبثون رسائلهم الى ذويهم المشتتين في ارجاء الوطن العربي ويعرض الكاتب صورا قاتمة من حياة اولئك البائسين ويسخر من موقف الدول العربية – آنذاك – تجاه المأساة . صور الكاتب في القصة نوازع نفسية متفرقة في وقفة الفتاة الفلسطينية امام المذياع تتوافر ناضريها رؤى كثيره تحمل كلها طابع الفجيعة .

وقد استطاع هؤلاء الكتاب ان يعبروا تعبيرا صريحا ومباشرا عما يريدون الجهر به . وهو تصوير اثر النكبة على الشعب الفلسطيني خاصة والشعب العربي عامة .(٥١)
والى جانب هذه الاتجاهات برز اتجاه آخر يمكن ان نسميه بالاتجاه الرمزي بعد الحرب العالمية الثانية – وهو يعتمد في جذوره الى ما قبل الحرب الثانية فقد ظهر في بعض اقاصيص ذنون ايوب كقصة (مصرع العقل) التي يستعير لها جوا يشبه جو الف ليلة وليلة . ويتخذ لاحداثها مكانا بعيدا وشخوصا لا يمكن ان يوجدوا في بلد كالعراق ويبدأ الاقصوصة بقوله « وبعد فأن مثل حوادث هذه الاقصوصة لا يمكن ان تقع في البلاد العربية لان العرب لا يعبدون الاصنام واذا وجد بينهم من يدعي الالوهية احتقروه واذا صاح صوت يشبه صوت – كما لا صاحب – هزؤا به» وهذاما فعله في اقاصيص المجموعة الاخرى (غريب في القطيع ومساومة وعاشق) .

كما استعار عبد الحق فاضل جو الاساطير لقصصه (الرائد ، البيك ، الانتقاد) من مجموعته (حائرون) . واستعار القصصيون العراقيون بعد الحرب الثانية جوا غير واقعي تتحرك فيه شخوصهم كأجواء الف ليلة في قصة (في قرى الجن) لجعفر الخليلي التي تعج بالسحر والبخور والدراويش والعفريت الذي يصيح لبيك لبيك . وبطل القصة شاب خطفه الجن في ليلة عرسه وزوجوه بعروس منهم وجعلوه يعيش في عالمهم .

وقد امض الكاتب فيها بالحديث عن نقائض الحياة وحاول ان يرسم مثلا اعلى للحياة في السياسة وفي العمل وفي الحب وفي القضاء وفي العدل وكأنه بقصته يحدثنا عن مدينة فاضلة يصورها في (قرى الجن)(٥٢) .

او يستعير الكاتب جوا غير انساني كجو كليلة ودمنة كما فعل صلاح الناهي في قصته (يخمور الصحفي) و (ويحمور في البرلمان) تقدفي الاولى الوسائل التي يتوصل بها الصحفيون لتحقيق اهدافهم . وهذا راي الكاتب – (يحمور) الى ان يصبح خدينا لملك الغاب فيرشحه في المجتمع الحيواني حتى يكسب ثقة ملك الغاب . وفي قصته الثانية والتي يكمل فيها القصة الاولى . يرتقي (يحمور) الى ان يصبح خدينا لملك الغاب فيرشحه – الملك – عضوا في البرلمان ، وفي البرلمان يشق صفوف الشعب ويخلق العداء بين افراده حتى تشتعل الحرب بينهم وينتصر اعداء (يحمور) ويزجون به في السجن ولم تفد توسلاته وخدماته التي يعرضها عليهم – على اعدائه – ونجد مثل هذا الجو في قصة (حمامة السلام) لعبد الرزاق الشيخ علي وقصة (انشودة ودماء) لمحمود سعيد وقصة (شجن طائر) لعبدالله نيازي .

وقد يستعير الكاتب جوا غير واقعي تتحرك فيه شخوصه ومع ذلك فالقصة لا تمت بصلة الى الادب الرمزي لان الشخوص فيهـا تستحيل الى شخصيات

انسانية شكلا وموضوعا بينما الشخوص الرمزية مجرد رموز او قطعشطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دورا خاصا في المعركة التي تصورها تلك الحكاية او الاسطورة مثل قصة (المتنبي) لخالد دره وقصة (الرائد) لعبدالحق فاضل التي استعار لها جوا عربيا قديما حيث يحاول (الرائد) ان يهدي قومه التائهين الى الطريق الذي يوصلهم الى هدفهم ولكنهم لايلتفتون اليه وينشغلون عنه (بعارفتهم) الجاهل الذي يقودهم الى الهلاك . ومثل هذه القصة (قاضي الواقواق) لعبد الحق فاضل ايضا والتي ينقلنا فيها الى جو من اجواء الف ليلة وليلة يحكم القاضي حكما مطلقا ويفسر احكام القران ـ القانون الذي يحكم بموجبه ـ حسب اهوائه ورغباته ، ويستولي على كل شيء يصادفه في الطريق وينال اعجابه وكأن الكاتب يريد القاء الضوء على فساد نظام الحكام في العراق في العهد المباد .

ولا نستطيع اعتبار مثل هذه الاقاصيص اقاصيص رمزية لانها مشوبة بواقعية ومتأثرة بها بل هي مزيج من الرمزية والواقعية أو (واقعية رمزية) اذا صح هذا التعبير ولم تطغ الرمزية في القصة العراقية كما طغت الواقعية والواقعية الجديدة بل مارسها بعض القصصيين على نطاق محدود . بعد هذا العرض للقصة العراقية القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية من حيث الشكل ومن حيث المضمون ومعرفة الاتجاهات القصصية الجديدة والاشكال القصصية الحديثة في القصة العراقية نقول ان اهم سماتها التي تميزها عن الفن القصصي في الاقطار العربية الاخرى انها تمثل البيئة العراقية بكل مافيها من اجواء وعواطف وظروف اجتماعية وسياسية وانها تمثل التناقض الحياتي الذي كان موجودا في العراق في فترة الخمسينات من هذا القرن .

هوامش

(١) انظر (الطلائع والنكبات) لمحمود السيد ، (الضحايا ، برج بابل ، الكادحون) لذنون ايوب ، (المهاوي ، الشمري ذبيحة، نجم البقال) ليوسف رجب ، (اصداء الزمن) لعبدالمجيد لطفي (الحصاد الاول) انور شاؤول ، (أحرار وعبيد) لشالوم درويش وغيرهم .

(٢) انظر المجموعات القصصية التاليـة ـ (عيون الليل) لفؤاد ميخائيل ، (نفوس جديدة) لشاكر العبد ، (امال والام) لفاضل جاسم الصفار ، (احلام واهام) لسليم مبارك وغيرهم .

(٢) انظر المجموعات القصصية التالية ـ (عيون الليل) لفؤاد كما تذبح الشاة ،) لصلاح الدين الناهي من مجموعتيه (اقاصيص شتى وتثنية الاقاصيص) ، والمجموعات التاليـة ـ (دموع الماس) عباس الجابري ، (الهياكل) مهدي السامرائي (دماء ودموع) ، فتاة بغداد (عذارى بابل) عبدالرزاق الظاهر وغيرهم ،

(٤) يقول عباس محمود العقاد في مقال له بعنوان (فن القصة القصيرة) ، ان القصة القصيرة تخالف الرواية لامن حيث عدد الصفحات او عدد السطور ولا من حيث الاسهاب وايجاز ولا من حيث العناية بالاسلوب وقلة العناية بذلك ولا من حيث خطر الموضوع وتفاهته بل في الموضوع وطريقة التناول ، فليس المشروط في القصة القصيرة دقة العناية كرسم الشخصيات ولا التعرض لرسمها ولو بالخطوط العريضة والملامح الجامعة، لان موضوع القصة القصيرة قد يتناول عملا واحدا من اعمال الشخصية ، او يدوم على يوم واحد من ايامها المالوفة او النادرة وليس من المشروط فيها أن تعطينا فكرة هادفة وتطبق لنا مذهبا نفسيا او اجتماعيا ولو في نطاق محدود ولا تشترط الحبكة المحكمة في القصة القصيرة لانها قد تكون تخطيطا مرسلا من قبيل ثرثرة المجالس العابرة ، وتقول (اديث هوارتون): ان الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة الصغيرة وان رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية ـ مجلة الشهر ، العدد الرابع عشر عام ١٩٥٩ م .

(٥) اهم فارق بين القصة القصيرة والرواية هو الموضوع حيث يكون الموقف هو الموضوع الغالب على الفن القصير ويكون رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الفن الطويل ويعتمد الموقف في القصة القصيرة على وحدة تتمثل في موجة واحدة من الايقاع اي انه يعتمد على التركيز ولعل من أهم سماته الايحاء اما رسم الشخصية الروائية فيعتمد على سلسلة الموجات وعديد من الموجات ويجد الروائي متسعا لتطوير هذه الشخصية وتناولها من المنبع الى المصب وفي استطاعته ان يلقي عليها وعلى كثير من احداثها اضواء مختلفة من زوايا مختلفة . (التطور الفني لشكل القصة القصيرة السورية) نعيم الباقي مجلة القصة ١٩٦٤

(٦) انظر ـ (اقاصيص شتى) لصلاح‌الدين الناهي .

(٧) يقول تشارلتن لان مانسميه بالحبكة القصصية ماهو الا عملية اختيار وتقديم وتاخير فالقصصي الذي لايختار بحيث يجيء السياق والتتابع موفيا بالغرض المقصود ، تفقد قصته حبكتها وبالتالي لاتعد قصة فنية) ـ فنون الادب ، ت زكي نجيب محمود ص١٤٧ .

(٨) انظر ـ قصتي (زعيم ـ الالهة الصغرى) لذنون ايوب ،ـ (ثرثار) لشالوم درويش (تصلي في المقهى) لصلاح‌الدين الناهي

(٩) وانظر الاقاصيص التالية ـ (القصصي المجهول ـ خيبة امل) لصلاح‌الدين الناهي (حصاد الدموع ـ المامور العجوز كاتب واردة ، ـ خيبة امل ـ شجار) لادمون صبري .

(١٠) انظر الاقاصيص التالية ـ (صاحب انفخامة) ـ دماء ـ عجفاء) لذنون ايوب في مجموعاته على التوالي (عظمة فارغة قلوب ظماي ـ قصص من فينا) . ـ اين تصنع المعروف مشكلة الحايك) لجعفر الخليلي في مجموعته (بعض

الناس) ـ (كالكلاب تماما ـ الساق اللعينة ـ ضحايا وشهود) لعبدالمجيد لطفي .

(١١) انظر الاقاصيص التالية ـ (زواج بالاكراه ـ ابو علي ـ الحجية) لجعفر الخليلي (تصلي في المقهى) لصلاح‌الدين الناهي . (فيما مضى) لعبدالمجيد لطفي

(١٢) انظر الاقاصيص التالية ـ (الكلام الابل الى البطيخ ـ هي الثقافة ام البيئة) لجعفر الخليلي (لص صغير ومطر ـ شخص تافه) لناجي جابر ، واقاصيص محمود الدوري في مجموعته (اخر الاسبوع)

(١٣) انظر الاقاصيص المذكورة اعلاه .

(١٤) انظر الاقاصيص التالية ـ (مكرالله ـ همام ـ هم طويل) لذنون ايوب في مجاميعه على التوالي (قلوب ظماى ـ صور شتى ـ قصص من فينا) . (القصصي الضائع ـ بطاقة معايدة وقصة ـ ياقوته الفرات) لانور شاؤول من مجموعته (في زحام المدينة) (كابوس ـ اقصوصة بتراء ـ اليتيم والتمرد ـ اليتيم العبقري) لصلاح‌الدين الناهي

(١٥) انظر اقاصيص ادمون صبري (حصاد الدموع ـ شجار ـ خيبة امل ـ المأمور العجوز) .

(١٦) انظر المجموعات التالية ـ اولاد الخليلي ـ من فوق الرابية) لجعفر الخليلي . (اخر الاسبوع وقصص اخرى) لمحمود الدوري ، (الحصان الاخضر) لناجي جابر وعبدالله جواد وعبدالله حسن ومنير امير

(١٧) Whartor E. The writing of Fictiom (London) 1925.

(١٨) ليون ايدل (القصة السايكولوجية) ت محمود السمرة ص٤١ .

(١٩) الموضوع : هو المعنى الذي يزيد على المجموع الكلي لاجزاء القصة المتفرقة والعقدة ، هي التفاف اجزاء خيوط القصة ثم احكامها ، الحبكة ، هي الهيكل المظمي للعمل الادبي .

(٢٠) يقول عباس محمود العقاد شيئان لايمكن ان تخلو منهما القصة الصغيرة ، الاول هو الموقف الثاني هو الاقتراح وقد يجمعهما شيء واحد تتم به اركان القصة الصغيرة بأن تمثل لنا الموقف المطلوب بما توحيه من اقتراح يطلق خيال القارىء ويفتح له ماشاء من التعقيب والاستطراد موقف لا يلزم فيه الحادث ولا رسم الشخصية ولا جانب العجب ولا جانب الهول ولا جانب الغموض ولكن يلزم فيه ان يقترح على الذهن عرضا يوحيه ويومىء اليه ويستوي بعد ذلك ان يكون الاقتراح واضحا ومقصودا وان يكون ايماءا مستفيدا من بين السطور) مجلة الشهر ـ العدد الرابع عشر ـ ١٩٥٩ .

(٢١) ولنفرض ان اديبا ماهرا يريد ان يفرغ فنه في قصة ، انه ان كان حكيما لم يكيف افكاره طبقا لحوادث قصته بل يجب ان يستقر قبل كل شيء وفي عناية فائقة على (اثر) معين فريد او نادر يرمي الى اظهاره ثم يؤلف الحوادث المناسبة بعد ذلك وعندئذ ينسق هذه الحوادث على احسن وجه يراه كفيلا باظهار (الاثر) الذي استقر عليه من اول الامر فاذا كانت عبارة الاستهلال نفسها قاصرة على ابراز ذلك الاثر فقد اخفق المؤلف اذا في اولى خطواته فما ينبغي خلال القطعة المقررة) ـ دراسات في الادب الامريكي تاليف راي وست تلخيص احمد قاسم جودة ص١٢٧ .

(٢٢) انظر المجموعات التالية ـ عظمة فارغة ـ قلوب ظماى) لذنون ايوب ، (بعض الناس) لشالوم درويش (اولاد الخليلي ـ هؤلاء الناس) لجعفر الخليلي (نشيد الارض) لعبدالملك نوري (حصاد الشوك ـ عباس افندي) لعبدالرزاق الشيخ علي . (مجرمون طيبون ـ غضب المدينة) لمهدي عيسى الصقر وغيرهم .

(٢٣) انظر اقاصيص ـ شاكر خصباك وصلاح‌الدين الناهي وصفاء خلوصي وانور شاؤول وغائب طعمة فرمان وذنون ايوب في مجموعتيه (صور شتى ـ وقصص من فينا) .

(٢٤) انظر مجموعات كل من ـ عبدالحق فاضل ، محمد بسيم ذويب عبدالله نيازي ، صلاح‌الدين الناهي ، صفاء خلوصي

(٢٥) انظر مجموعات كل من (عبدالملك نوري ـ فؤاد التكرلي ـ غانم الدباغ ، مهدي عيسى الصقر ، غائب طعمة فرمان ، شالوم درويش ، عبدالرزاق الشيخ علي وغيرهم .

(٢٦) انظر المجموعات التالية ـ (نشيد الارض) لعبدالملك نوري (الوجه الاخر) لفؤاد التكرلي ، (اشياء تافهة) لنزار سليم، (دمى واطفال) لسافرة جميل ، واقاصيص (عبيد الزمن ـ بشر وارض وزمن ـ بشر وافكار ميتة ـ قطار الجنوب ـ احزان الحارة خيوط العنكبوت لمحمد روزنامجي . (بعد الخطيئة ـ الماء العذب ـ الظلام المخمور) لغانم الدباغ .

(٢٧) عبر اليوت من هذا الشعور قائلا (الماضي والمستقبل وما كان وما يمكن ان يكون يشيران الى غاية واحدة هي الحاضر دوما) (القصة السايكولوجية) ليون ايدل ت محمود السمرة ص٢١٨ وتقول فرجينيا وولف لان احاسيس الانسان خليط مزيج تتكون من مؤثرات متنوعة لاحصر لها تدق عن الملاحظة والكلمات دائما عاجزة لا تنقل المعنى العام جدا ، ولهذا فانها قد تعيننا على ان نشير الى هذه المؤثرات دون ان تكون قادرة ابدا على تعريفها وتحديدها تماما ... فلنسجل الذرات وهي تتساقط على الذهن بالنظام الذي تساقطت فيه ولنتتبع مهما بدا متفككا متنافرا في المظهر والشكل الذي يؤثر في الوعي كل مؤثر سواء اكان منظرا أم حادثا) ـ القصة السايكولوجية ص ٢٨٧ .

(٢٨) ليون ايدل ، المصدر السابق ص ١١٦ ـ ١١٧

(٢٩) قال انور المداوي (نرى ان تكون عملية السرد في القصة باللغة الفصحى على ان تكون مبسطة بحيث لايصعب فهم تعبير معين على رجل الشارع وانصاف المتعلمين ، اما الحوار الذي يدور بين الشخصيات فيجب ان يكون نفس اللغة التي تنطق بها الشخصيات في الواقع او بلغة حياتها اليومية ولنا من وراء ذلك هدف مزدوج وهو ان تضمن سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاذب الجمهوري مع مضمون الادب من جهة اخرى . ان اللغة الاصلية للشخصية في الحوار القصصي تحمل في ثناياها اكثر من دلالة ، منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية بالاضافة الى اننا نلتزم صدق الواقع التعبيري للغة المنطوقة .... ومن الطبيعي اذن ان يكون الادب صورة صادقة للجمهور القارىء ومحور هذا الصدق ان نتحاشى عند رسم الصورة تلك الرتوش المفتعلة في مضامين التجربة وفي اشكال التعبير ، وليس معنى الدعوة الى البساطة التعبيرية هو ان نهبط بالادب الى مستوى رجل الشارع ، اننا نريد ان نصل بالادب الى رجل الشارع لنتفاهم معه لنطلعه على مشكلاته لنقدم اليه صورته لانه في هذا العصر الواقعي الذي نعيش فيه هو الذي يفرض علينا هذا الوصول) ـ من مقال بعنوان (لغة الاداء في القصة والمسرحية) مجلة الآداب عام ١٩٥٤ .

(٣٠) انظر ـ (احرار وعبيد) لشالوم درويش على سبيل المثال لا الحصر .

(٣١) انظر المجموعات القصية التالية ـ (اثام) لمحمد بسيم ذويب (نفوس جديدة) لشاكر السعيد ، (صرعى) لمحمود محمد الحبيب . (غرام في الريف) لعبداللطيف الدليشي .

(٣٢) انظر المجموعات التالية ـ (صراع ـ عهد جديد) لشاكر خصباك . (النافذة المفتوحة) لصفاء خلوصي (صور شتى ـ قصص من فينا) لذنون ايوب . (حائرون) لعبدالحق فاضل،

(اعياد) لعبدالله نيازي

(٣٣) انظر المجموعات التالية ـ (دماء ودموع) لفتاة بغداد . (وفاء البؤساء) لعبداللطيف الربيعي (الحياة قصص ـ خمر وغيد) لخليل رشيد . (الاعمى) لنابليون حنا . (بور سعيد وقصص اخرى) لمحمود سعيد (امال والام) لفاضل جاسم الصفار (رفقا بالانسان) لحيدر محمود (مناضلون في الارض) لفخري عبدالمجيد .

(٣٤) انظر المجموعات التالية ـ (نشيد الارض) لعبدالملك نوري . (اشياء تافهة) لنزار سليم (عظمة فارغة وقلـــوب ظماى) لذنوب ايوب . واقاصيص محمد روزنامجي .

(٣٥) انظر الاقاصيص التالية ـ (مزارع عصري ـ عظمة السيد افضل ـ زهرة في الرغام ـ صيد البشر لذنون ايوب . (البركة ـ من اين تؤكل الكتف) لجعفر الخليلي . (في الطريق ـ الانتظار) لعبدالمجيد لطفي (في الطريق ـ قافلة من الريف) لشـالوم درويش .

(٣٦) انظر الاقاصيص التالية ـ (بوبي ـ ثمن الخطيئة ـ دكتـــور القريـــة ـ سبيل العيش ـ عهد جديد ـ الرهان ـ الاغلال ـ المنزل رقم ٤/٥) لشاكر خصباك (تحـدي الظلم ـ كلثوم ـ الالتزام القاسي) لخالد الدرة (حمه ـ حسـن افنـــدي ـ الحماره البيضاء ـ الدليل) لعبدالله نيازي .

(٣٧) محمد مندور (محاضرات في الادب ومذاهبه) ص٦٦

(٣٨) انبثقت روابط الكتاب العرب عن مؤتمر عقده الادباء العرب في مصيف (بلودات) في سورية عام ١٩٥٤ .

(٣٩) المساء ـ المشرق . في مصر . النور ـ الطليعـــة البعث ـ الاشتراكي في سورية وكثير من الصحف في لبنان اهمها الاخبار

(٤٠) قصص محمد ابراهيم دكروب ، حسين مروه ، حنا مينـــه ، صلاح دهني ، عادل ابو شنب ، شـوقي بغدادي ، حسيب كيالي . وغيرهم

(٤١) انظر ـ محمد امين العالم (قصص واقعية من العالم العربي) و (الثقافة المصرية)

(٤٢) مهدي عيسى الصقر (غضب المدينة) ص٥

(٤٣) غائب طعمة فرمان (حصيد الرحى) ص٨١

(٤٤) ليس من المتحسن ان تقف القصة عند هذا الحد بل ينبغي ان تمد في اتجاهاتها وتوسع رقعتها فالفن ليس وقفا على ميدان دون ميدان فهو واسعسعة الحياة الرحبة ، وربماكان ذلك نتيجة لتعصبهم لفكرة من الفكر او لمذهب من المذاهب محمد يوسف النجم (من القصة) ص١٣٦

(٤٥) محمد بسيم ذويب (اثام) ص ٣٥

(٤٦) شاكر السعيد (نفوس جديدة) ٨٧

(٤٧) عبدالملك نوري (نشيد الارض) ص١١٤ ـ ١١٥

(٤٨) ليون ايدل ، القصة السايكلوجية ص١١٦ ـ ١١٧

(٤٩) محمد روزنامجي (خيوط العنكبوت) مجلة الاديب . العـــدد التاسع ، عام ١٩٥٤

(٥٠) داؤد سلوم ، الادب المعاصر في العراق ، ص٨٦

(٥١) انظر دراستنا (الفن القصصي وحركة التحرر العربي) ، مجلة اداب الرافدين العدد الخامس ١٩٧٤

(٥٢) جميل سعيد ، نظرات في التيارات الادبية الحديثة في العراق ص٤٧

لبنان
شعر
العدد رقم 6
1 أبريل 1958

ملامح عامـــة
في شعر ايليا ابو ماضي

لعله ليس كثيراً ان نحكم بأن ايليا ابو ماضي قد كان اول من جدد القصيدة العربيـــة بالمعنى الذي نفهمه اليوم من التجديد ، حتى ليستطيع الناقد الادبي ان يؤرخ به ميلاد فترة جديدة في الشعر العربي. والمظهر الاكبر لهذا التجديد انه كان منذ البداية يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها وهذا ما لا نجده في شعر معاصريه الكبار، شوقي وزملائه، الذين كان شعرهم امتداداً لتقاليد الشعر العربي مع شيء من التوليد في المعاني الفرعية استرمته الحياة الجديدة. وانما لنجدهم يخلطون بين موضوع القصيدة وشكلها خلطاً تاماً ، فاذا كتبوا قصيدة في الرثاء لم يجهدوا في خلق اطـــار فني يصوغون فيه الموضوع وانما اكتفوا بادراج المعاني الجزئية متتالية غير متدرجة حتى ليمكن تقديم بيت على بيت او مقطع على مقطع دون ان يمس المعنى العام ، وكان الموضوع في نظرهم يكفي لتوحيد القصيدة وجعلها قصيدة دون ان يفطنوا الى ان عليهم كشعراء ان ينظروا الى الموضوع نظرتهم الى مادة خام ينبغي ان تصاغ في كيان فني .

ولم يبدأ ابو ماضي حياتـــه الفنية بنظريات يشرح فيها وجهة نظره في الشعر وانما اكتفى بتقديم مجموعة من القصائد تخالف في خطها العام ما درج عليه معاصروه من الشعراء . والحق ان القصيدة قبله لم تكن تملك شكلاً بالمعنى الحديث وانما كان الموضوع فيها هو كل شيء ، وكانت في الغالب « ساكنة » تدور حول موصوف ثابت في المكان لا حول حادثة تستغرق زماناً . ان التفريق بين « الموصوف » و « الحادثة » امر ضروري في كل مقدمة تحاول ان تشخص التجديد الذي احدثه ابو ماضي في الشعر العربي . ولسنا في مقام يسمح بالإطالة لنستعرض اساليب ابو ماضي في ابتداء قصائـــده وعرض موضوعاتها وابلاغها ذروة التـــأزم الشعوري ثم انهائها الى سكون متدرج يجيء كالنقطة البليغة في ختام عبارة موزونة .

وما دمنا لسنا هنا لكي نكيل الثناء المجرد للشاعر ، فلا بد لنا من ان نشير الى انه في الفترة الاخيرة من حياته قد عاد ونكص على عقبيه واصبح يسلك مسلكاً تقليدياً في شعره فاختفت الهياكل الفنية وحلت محلها قصائد مسطحة تماماً يمكن ان نحذف منها ونقدم فيها ونؤخر دون ان نضر بها، وبهذا عاد الى تقديس الموضوع واعتباره كافياً لخلق هيكل . وحسبنا ان نقارن بين قصيدته الرائعة « المتقاء » وقصيدة تقليدية مثل « كم تشتكي » في ديوان الخمائل لنرى الفرق . فقد كانت الأولى تضجّ بالحركة والحياة فجاءت الثانية سائبة جامدة غير مشدودة اطلاقاً ولا شيء فيها غير ابيات متتالية يقدم كل منها وحدة بذاته .

ان ديوان «الخمائل» يقف صورة لارتداد هذا الشاعر على الثورة الشعرية التي احدثها في الشكل والمضمون في ديوانه الجداول الذي طبع قبله بثلاث عشرة سنة. ولعل ابرز مظهر لهذا الارتداد ان الشاعر عاد الى السمة الكبرى التي لزمها الشعر العربي القديم ونعني بها نمط ارسال النصائح والمواعظ والدروس الاخلاقية وكل ما يمكن ان ينضوي تحت لفظ « الحكمة » . ولا بد لنا من ان نقف لحظة لندرس العلاقة بين الشعر والحكمة . واول ما سنلاحظه ان الحكمة ليست في واقع الامر الا نهاية التجربة الانسانية . انها ملخص لحياة كاملة عشناها ثم رأينا ان نختزلها في قانون صغير . وهكذا كان ابو ماضي حين يقول :

نسيانك الجاني المسيء فضيلة   وخمود نار جدّ في اشعالها

انما يدلنا على انه قد انتهى من تجربة كاملة هذا هو ملخصها . وما الحكمة الا قانون تنطوي تحته مئات من الحالات الجزئية وهي بهذا الاعتبار اشبه بوسط حسابيّ يرمز الى الارقام كلها دون ان ينطبق بالضرورة على كل رقم بمفرده . الحكمة اذن معدّل جامع يمثل مجموعة التجارب الفردية ويصبها في نموذج عام ، وعلى هذا فان شاعر الحكمة انما يتناول في شعره خواتم تجاربه والنقط الاخيرة فيها وحسب دون ان يعرض لنا التجارب خلال وقوعها وما رافقها من مشاعر وانطباعات وأفكار .

بعد تفسيرنا هذا للحكمة يصبح واضحاً ان هناك تعارضاً فلسفياً اصيلاً بينها وبين الشعر ، على اعتبار ان الشعر لا يتناول المعدل ولا الوسط الفلسفيّ ولا نقطة النهاية في التجربة وانما شأنه ان يتناول الحالات الفردية في مستواها

العاطفي فهو يصور التجربة خلال وقوعها تاركاً التلخيص والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس . اننا في الشعر في صدد حياة تعاش ويصورها الشاعر بحدتها ولذعها خلال وقوعها . والشعر على هذا هو المرحلة السابقة للحكمة او انه حكمة في طور التكوين ، ومغزى لم يتخذ شكلاً بعد . بعد هذا كله سيلوح غريباً بعض الغرابة ان ابو ماضي يبدأ حياته بشعر التجربة وانتهى بشعر الحكمة ناكصاً الى اساليب الشعر العربي القديم الذي لم يصور عواطف الفرد وانما نظر دائماً الى منفعة المجموع – والحكمة في الاصل نظرة جماعة لا نظرة فرد – ولعله ليس خافياً ان التجديد في الشكل على الوجه الذي احدثه ابو ماضي لا يلائم شعر الحكمة السائب الذي يرتكز الى وحدة البيت على جاري العادة العربية. ومن ثم فان ديوان « الخمائل » يمثل نكصة كاملة الى الوراء سواء من ناحية الشكل ام من ناحية المضمون .

ونأتي الى الخصائص التي تميز شعر ابو ماضي فنجد ابرزها ذهنية الاتجاه او الميل الى التفكير عبر القصائد . ان القصيدة عنده فكرة قبل كل شيء والعاطفة بازائها ثانوية تماماً حتى اننا لنفتقد شعر الحب في ديوان « الجداول » افتقاداً شبه تام . وخير مثال لغلبة الفكرة على هذا الشعر القصيدة الطويلة المشهورة « الطلاسم » وفي دواوينه امثلة كثيرة لا نحتاج الى تعدادها في هذا السياق .
واذا اردنا ان نغربل الافكار في شعر ابو ماضي لنشخص الملامح الرئيسية لذهنه الشعري فنجد هناك خاصيتين تغلبان على كل ما عداهما حتى ليمكن ان نعدهما الخلفية الرئيسية لذهنه وهاتان الخاصيتان هما القطعية والمثالية . وسنقف عند كلٍّ منها وقفة قصيرة .

اما القطعيـــة فنحن نلمحها في مواضع كثيرة نذكر منها موقف الشاعر في القصيدة ذات العنوان التقليدي « يا نفس » من مختلف شؤون الحياة ، فهو انما يأبى ان يشارك الناس كؤوسهم وشرابهم لانه يحكم حكماً قاطعاً نهائياً بان (موج السنين سيغمر الاقداح والحاسي) . ومثل ذلك موقف الشاعر من موكب البطـــل الذي يهتف له الناس كلهم فان الشاعر يحكم بكلمة واحدة ان « هذا قاتل الناس » . ولعلنا ان نعجب بمثل هذه القدرة على رؤية الاشياء من زاوية واحدة دونما قلق ولا وسواس ، فليس ايسر علينا نحن المتوسطين والطبيعيين من الناس ، من ان نقتنع بوجهات نظر متضادة متضاربة فلا ندري الى اين نتجه وماذا نقرر . اننا نتأرجح بين هذه الفكرة وتلك منساقين وراء احساس

مبهم يكن فينا بان في كل منها جانباً من الحقيقة ولو صغيراً. وليس هذا التأرجح الا مظهراً اكيداً لانسانيتنا التي يبقى الضعف احدى خواصها ، هذا فضلا عن ان الحقيقة نفسها تملك في اغلب الاحيان اوجهاً متعددة متناقضة في كل منهـا امكانيات تبرر وقوعه وصدقه . وهذا هو السر في ان الحقيقة تستطيع ان تحيرنا وتبلبل ثقتنا فتكن لنا هنا وهناك وتحرمنا الاستقرار والقدرة على الاختيار .
اما شاعرنا ابو ماضي فهو نموذج نادر المثيل لانسان يستطيع الايمـان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض كل ما عداها، وفي وسعنا ان نورد امثلة كثيرة من شعره تدل على هذه القطعية في التفكير والنفاذ الصارم في الحكم . والحق انه يلوح من شعره شخصاً راسخاً قوياً شامخاً لا يلين ، حتى ليضع كل شيء تحت سطوة افكاره الصارمة . انه انسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأي ثم لا يعود لديه شك على الاطلاق . ولا شيء ابعـد عن طبيعته من اتصاف الحلول ، من الابهام واللبس ، من الظلال المعتمة . وهـذا هو الذي يفسر صراحة معانيه، فهو شاعر لا يستعمل الايحاء قط .

ان مظاهر هذه القطعية الفكرية تتجلى في شعر ابو ماضي تجلياً واضحاً لا يملك الناقد الا ان يلاحظه ، فهي تبرز في لغة القصائد واوزانها وقلة العاطفة فيها . اما اللغة فتكاد تخلو من الاستعارات والتشبيهات والظلال والتلوين خلواً تاماً فلا تطمح الى اكثر من ان تؤدي المعنى تأدية قاطعة باقل ما يمكن من الالفاظ وهذا هو الذي يحمل الكلمات ذات معان مقننة ثابتة في شعره وكأنها آيات دينية لا كلمات شعرية تلتمس استثارة العاطفة والتأثير الفني . اما اذا صح واستعمل الشاعر تشبيهاً فانه يحرص على ان يصوغه صياغة محكمة قارصة ويقيده بالخيط حتى يحيره كما يلي :

الطل فيها كدموع الدلال   والشوك فيها كحديث الغرور

وما يحاوله هنا واضح فهو يريد ان يضع كل كلمة في موضعها بلا زيادة ولا نقصان .

واما الاوزان فان الصرامة فيها تتخذ شكل المحافظة الشديدة على الاشطر والابيات من ان تتزج وتذوب في بعضها وتستدير . والظاهرة الفريـدة في شعره انه قلمـا يستعمل « التدوير » بين الاشطر وذلك حتى في القصائد التي يسهل تدويرها . ولعل التدوير ان يكون مناقضاً في اساسه لليونة الفكر وانطلاقه من القيود وهذا لانه ، لو تأملنا ، مرتبط في اساسه بفكرة العبارة

الطويلة . ان الشاعر الذي يدور ابياته يضطر حتماً الى استعمال عبارات طويلة فيها امتداد وموسيقية وليونة وبذلك يخرج بالضرورة عن حيز الحقائق الصارمة التي تؤثر ان تصاغ في عبارات قصيرة قاطعة كالتي تكثر في الشعر الجاهلي مثلا وهو شعر يتحاشى التدوير بصورة ملحوظـــة . ولعلنا لو قمنا بدراسة صبور مركزة لتطور « التدوير » في الشعر العربي لاستخلصنا في نهاية الامر انه كان مظهراً حضارياً مترفاً بلغ قمته في شعر العصور التي عرفت المدنية وخرجت من صرامة البداوة وقطعية الحياة في الخيام . ومن ثم فان قلة ورود التدوير في شعر شاعر معاصر كايليا ابو ماضي قد يشير الى حد ما الى ميله الى الحقائق المجردة وايثارها على الوصف والاجواء العاطفية . ولعل هذا يفسر موقف ابو ماضي من الشعر الحر فقد نقل عنه انه استنكره ولم يتقبله قط . وما الشعر الحر من وجهة نظر خاصة ، الا محـــاولة اراد بها الشاعر المعاصر تطويع شعره للعبارة الطويلة المعقدة المثقلة بالصور والايحاء . وابو ماضي كما رأينا ، لا يحب اي شيء من هذا .

وفي ختام كلمتنا الموجزة هذه نحب ان نشير الى ان هذه الصرامة التي تعد احياناً من الجمالية في شعر ابو ماضي تصبح في نفسها مزية حين ندرس علاقتها بالشكل وكماله في قصائد ديوانه « الجداول » . واننا لمضطرون الى التحسر على هذه الصرامة اليوم بعد ان ظهر شعراؤنا الجدد الذين انساقوا مع التيار المعاكس فتحرروا من الشكل كليـــاً وتفككت اطارات قصائدهم واصبحت سائبة مختلطة الملامح ضائعة التفاصيل . وان اكرم تأبين لابو ماضي ان نلتفت في ايامنــــا الشعرية الحرجة هذه الى القوة وكمال الشكل في قصائده فنتلقى عنه دروساً في الدقة والايجاز والوضوح . فلعلنا لا نبالغ قط اذا قلنا اننا ، حتى بعد انصرام ثلاثين سنة كاملة ، على صدور ديوان الجداول ، ما زلنا محتاجين الى ان نتعلم منه دروساً تفيدنا في سلوكنا نحو مستقبل اكمل للشعر العربي .

نازك الملائكة

الفكـرة والشعر والحيـاة

لو سئلت عن الانسان متى بدأ يفكر لقلت من غير تردد ، منذ ان بدأ يحس ويشعر ، اي منذ ان تغلغلت في اوصاله الحياة فبثته على وجـــه الارض

العراق
الطليعة الأدبية
العدد رقم 3
1 مارس 1980

ملامح من البيئة الشعبية في الرواية العراقية

صبري مسلم

وفد الفن الروائي من الغرب حاملا خصائص الرواية المعاصرة بعناصرها وبنائها الجديد وذلك عن طريق ترجمة ابرز الاعمال الروائية العالمية ومن الطبيعي ان تعبر هذه الاعمال الروائية عن بيئات اوربية مختلفة وقد يختص بعضها باحداث انية وقضايا مرحلية مرت بها الشعوب الاوربية . ولا ننكر ان كثيرا من هذه الاعمال الروائية حمل سمات انسانية ذات طابع شمولي يخص الانسان حيث كان الامر الذي اكسبها سمة الخلود والاستمرار .

وحين اطلع الكاتب العربي على ما انتجه الفكر الاوربي من اعمال روائية كان يحمل في ذهنه المكونات الفكرية للبيئة العربية بكل ما فيها من تراث حضاري عريض وطموحات ومال وهموم ، فهو ان لم يرتكز الى هذه البيئة بكل محاورها وعناصرها فان شريطا مهما سيفتقد في عمله الروائي الا وهو الاصالة واللون الخاص المتميز ، وبخلاف ذلك قد يأتي صوته صدى وتكرارا لتجارب الاخرين ان لم تكن بيئته بمعناها الواسع هي ركيزته ومصدره .

ونحن نجانب الصواب حين نعتقد ان الفن الروائي بكل عناصره هو انجاز غربي مستورد ، فهناك عنصر الحكاية — على سبيل الاستدلال او « دودة الزمن العارية » كما يصفها فورستر في اركان القصة — انما هي نواة الرواية المعاصرة ، ومهما حاولت الرواية المعاصرة التخلص من هذا العنصر البدائي فانها ستفشل حتما ، فالرواية « تروي حكاية ، هذا هو الوجه الاساسي الذي لولاه لما كان لها وجود ، هذا هو العامل المشترك الاعظم بين كل الروايات ... فهي (اي الحكاية) كالعمود الفقري او الدودة الشريطية لا يمكن التحكم في بدايتها او نهايتها كما انها قديمة قدم الزمن ترجع الى اقدم العصور الجيولوجية »[1] . عنصر الحكاية هذا هو عنصر مشترك في كل انواع القصص العربي ، فهو حاضر في قصص التراث العربي الاسلامي وقصص الاساطير والسير والحكايات الخرافية والشعبية اذن فالفن الروائي ليس جديدا تماما على البيئة العربية ، انه يختلف عن بناء القصص العربي والشعبي الموروث ويمتلك مواصفات خاصة واسلوبا معينا ، ولكنه ليس طارئا او جسما غريبا ولو كان كذلك لرفضته البيئة العربية ولما احتضنته ورعته ،

ومن هنا فان التفاعل بين معطيات البيئة العربية بما فيها من تراث ومكونات حضارية من جانب وبين الفن الروائي الجديد هو الذي انتج الفن الروائي العربي الذي يمتلك الان شخصية متميزةويعكس خصوصيات وسماتتميزه عنالنتاج الروائي العالمي . وينطبق هذا على الرواية في القطر العراقي اذ لابد ان تحمل الرواية العراقية سمات خاصة مستوحاة من طبيعة البيئة التي تعالجها الرواية او ترتكز اليها وفي هذه الدراسة محاولة لرصد بعض ملامح البيئة الشعبية في الرواية العراقية منذ بداياتها وحتى نضوجها وتبلور شخصيتها وذلك من خلال بعض الروايات العراقية التي استمدت بناءها او موضوعاتها من البيئة الشعبية او انها عكست صورا مستوحاة من هذه البيئة .

وفي المحاولات الروائية الاولى صورة للتاثير المباشر بالبيئة الشعبية ، اذ بدت هذه البيئة هي المصدر الاساس لهذه المحاولات ويمكننا ان نلمح صورة البيئة الشعبية بسهولة في بناء هذه المحاولات الروائية وفي موضوعاتها ايضا ، ذلك ان القاص العراقي انذاك كان شديد الصلة بالبيئة الشعبية وبمعطياتها ونتاجها ، وقد كان الانتاج الشعبي يتخذ شكلين اساسيين احدهما : الشكل الشفهي وهنا تتبادر الى اذهاننا شخصية « القصخون » ومجالس السمر واحاديث الكبار للصغار ومغامرات البطل الشعبي التي لا تنتهي وانتصاراته المتلاحقة على الرغم من انه اصغر اخوته وربما كان البطل الشعبي هو ابن الزوجة المنبوذة او انه يبدو قزما صغيرا للناظر ولكنه يتمتع بمؤهلات خارقة يبديها حين يتطلب الامر ذلك . والبطل الشعبي قد يكون فقيرا متربا يتحول بعد سلسلة من المغامرات الى سلطان مقتدر ، او انه ملك ينقلب الى صعلوك ، وهذا البطل الشعبي يتحرك ويتنقل من مكان الى اخر ويصارع الوحوش ويحل الالغاز والرموز ، كل ذلك من اجل الحصول على الحبيبة يحدث ذلك بمنطق شعبي خاص ، قد يبدو منفصلا عن البعد الزماني او البعد المكاني وخاصة في الحكايات الخرافية . واما الشكل الاخر : فهو الشكل المكتوب ويتجلى في الف ليلة وليلة على وجه الخصوص وما استل منها من حكايات كانت تغزو المكتبات يومذاك مثل الحمال والسبع بنات وتودد الجارية وعلي نورالدين المصري ومريم الزنارية والسندباد البحري وما الى ذلك من حكايات ، وتوجد نصوص لسير شعبية مثل الهلالية والزير سالم وسيرة عنترة ... وقد يتاح للكاتب الاطلاع على مجموع هذا النتاج الشعبي انذاك . بل ان هذا النتاج هو السائد في ذلك الوقت لذا كان لزاما أن يفرض حضوره على كاتب الرواية العراقية في صورتها الاولى غير المكتملة بل ان الروائي العراقي اعتقد في اول الامر ان الرواية انما هي مجاراة لما يطلع عليه من نتاج شعبي ، يظهر ذلك من خلال المحاولات الروائية الاولى للقاص محمود احمد السيد [٢] .

واعني في عمليه « في سبيل الزواج » و « مصير الضعفاء » ، اما المحاولة الاولى في سبيل الزواج فهي تبدو وكأنها حكاية خرافية مصوغة باللغة الفصيحة ، فما « جينارام » الا صورة لبطل الحكاية الخرافية الذي يخوض المغامرات في سبيل الحصول على الحبيبة كستور ، واما والد الفتاة ويدعى أورانجي وصديقه اللص بطل الجبل فهما عوامل الشر والعوائق التي تقف امام البطل كي تعرقل مسعاه في الحصول على بغيته ، وما كستور الا صورة للملكة او الاميرة او الزوجة التي تبدو هدف مغامرات البطل والمحطة الاخيرة التي تنتهي فيها الحكاية . وقد انصبت اضافات السيد العصرية في نهاية الحكاية اذ ماتت كستور بدلا من ان تقترن بالحبيب وهو غير ما يتوقعه المتلقي في الحكاية الخرافية ، واستطاع محمود احمد السيد ان يستغل فرصة موت الفتاة كي يكيل التهم الى الاباء المتزمتين والى كل الشرقيين الذين يقسرون الفتاة على الاقتران بمن لا تحب .

وفي مصير الضعفاء لمحمود احمد السيد لا نبتعد كثيرا عن اجواء الحكاية الخرافية وعالمها مع ان اضافات السيد وظلال العصر تشغل حيزا واضحا في الرواية ، الا ان المحاولة تظل اقرب الى القصص الشعبي منها الى الفن الروائي . من ذلك ما نجده في شخصية ابراهيم الضابط الذي احب زهراء اخت الباشا قائد الجيش واسلوبه في الحصول على وعد من الباشا بتزويجها اياه وما

اقرب شخصية ابراهيم في الرواية من شخصية « عدي بن نصر » وهو بطل حكاية عربية حصلت في الجاهلية مفادها ان عديا كان رفيقا لحسان بن تبع ملك اليمن وقد سعى الى جذيمة الوضاح ملك الحيرة من اجل ان يحقق الانسجام بين الملكين ويحقن الدماء العربية ويحول دون وقوع الحرب بينهما الا ان كيد اليهود ومحاولاتهم في الايقاع بين حسان وجذيمة تجعل جذيمة الوضاح ملك الحيرة يشك بجهود عدي حيث يدخله السجن فتنشأ علاقة عاطفية بين عدي وبين رقاش اخت الملك جذيمة ، وتنصح رقاش عديا بان يسقي جذيمة الخمر صرفا — بعد ان يثق الملك به فيصبح نديمه الاثير لديه — كي يسكره ويأخذ منه عهدا بتزويجها له ، وهو ما يحصل في رواية مصير الضعفاء ، وكما خاب مسعى ابراهيم في الحصول على زهراء رغم عهد الباشا له — وهو في حالة سكر شديد — يخيب عدي بن نصر في مسعاه ، وكان في هذه الخطة حتفه وحتف ابراهيم ايضا .

وما اغرب الصدفة التي جمعت بين الاصدقاء الثلاثة في مصير الضعفاء وهم ابراهيم وعبدان وحسن بعد طول فراق وبين تلك الصدف التي تحصل في الف ليلة وليلة وفي القصص الشعبي بوجه عام . وهؤلاء الاصدقاء لا يتعرف بعضهم على البعض الاخر اول الامر ، ولكنهم بعد ان يسرد كل منهم قصته العجيبة يتعانق الجميع ويبداون مرحلة جديدة في الرواية حيث يتفقون على الهرب ويكون في هروبهم مقتلهم جميعا .

ومما يؤكد التصاق هاتين المحاولتين بالبيئة الشعبية وما تفرزه من نتاج انذاك ما نراه من عناصر بنائها الشبيه ببناء القصص الشعبي على وجه العموم ، فالمحاولتان تعتمدان على احداث متشابكة تتخللهما صدف غير ممكنة الحدوث في عالم الواقع . اضافة الى محاولة الكاتب اقحام نفسه في احداث الرواية وفي رسم شخصياتها فهو ينبه الى خطورة بعض الاحداث وما سيجري بعدها او انه يشير الى اهمية بعض الشخصيات والى ما تضمره من السوء او ما تحمله من مؤهلات يفرض هذه الاوصاف عليها فرضا ، وتبدو طيعة تنفذ رغبات كاتبها وكأنها دمى متحركة تخلو من الحياة الحقيقية ومن الكيان المستقل عن كيان الكاتب كما يفترض بالشخصية الروائية ان تكون، ويقسر الكاتب شخصياته ايضا على ان تتكلم بلغته هو لا باللغة التي يفرضها السياق الروائي كما انه يجري على لسانها الشعر والامثال العربية العالية ويبدو كذلك اثر القاص الشعبي واساليبه من خلال اللوازم التي يستخدمها القاص الشعبي وهدفه استبقاء مستمعيه وضمان متابعتهم لقصته ، اذ يلجأ الكاتب الى ما يلجأ اليه القاص الشعبي من اساليب ووسائل خطابية مقحمة على السرد الروائي ، فهو قد يوقف احداث الرواية عند حد مشوق كي يتابع احداثا اخرى تحدث لشخصية اخرى او انها تحصل في مكان اخر ، ثم يعود الى الشخصية الاولى او المكان الذي بدأ به .. وما الى ذلك من لوازم الحكاية الشفهية . وقد تنبه الدكتور علي جواد الطاهر الى ذلك فأورد نماذج كثيرة تؤكد تدخل القاص في الرواية بحيث اننا « ما زلنا نرى فيها اثار الحكاية واثر قصص المغامرات ، ان المؤلف ما زال مبتدئا يختلق المصادفات ويلجأ الى الخوارق ليصل بين اجزاء قصته المتباعدة ، وانه يضطر الى تكوّات اولية من اجل ان يضمن انتباه القارىء ومتابعته كما يفعل اصحاب الحكايات الشفهية » (٣) .

ولا تخرج الكثير من المحاولات الروائية في بدايات الرواية العراقية عن هذا الاطار ، ويعود ذلك الى ان الكاتب العراقي لم يستوعب الفن الروائي الجديد بعد ففرض البناء القصصي الموروث نفسه عليه وبدا من خلال كل المحاولات الروائية الاولى تقريبا . وبدت عملية خلق الرواية العراقية المعاصرة في بداياتها وكانها عملية انفصال وتميز عن القصص الموروث الذي فرض نفسه على الانتاج الروائي المبكر بشكل واع او غير واع .

وفي مرحلة تالية لكتابة محاولتي السيد وهما « في سبيل الزواج » و « مصير الضعفاء » اللتان كتبهما في بداية العشرين من هذا القرن قد نجد من الكتاب من يتخذ موقف الرافض لما تفرزه البيئة الشعبية مركزا على الجوانب السلبية التي كرستها عصور التخلف والظلام — والجدير بالذكر

ان ما تفرزه البيئة الشعبية ركام هائل يختلط فيه الايجابي بالسلبي والمنسق بالمشوش ، وهذا الركام في امس الحاجة الى الفرز والتنظيم ــ وممن كرس عمله الروائي كله لنقد سلبيات البيئة الشعبية كاظم مكي في روايته « صفوان الاديب »

ولعل مؤلف هذه الرواية ــ اذ جاز لنا ان نطلق عليها هذه التسمية ــ اعتقد ان هذه المعتقدات والطقوس التي يعتنقها الناس ويتشبثون بها انما تعني التخلف والركود ، في الوقت الذي يطمح فيه كاظم مكي الى ان يغير المجتمع كما يفعل المصلحون والادباء الحقيقيون ــ كما يشير الكاتب في مقدمة روايته ــ وهو لذلك يضيق ذرعا بالروايات التقليدية التي لا تقدم عطاء فكريا حقيقيا . ومن هنا فقد طرح كاظم مكي اراءه المباشرة والرافضة لكل ما تعكسه البيئة الشعبية من قيم ومعتقدات مركزا على الجوانب السلبية ومنها التشبث بالاضرحة وقبور الصالحين والاعتقاد بانها تمنح الحياة والموت والحظ والشفاء ، اضافة الى تقديس « السيد » والخشية من الدرويش واحاطته بهالة من الخوف والغموض ، والحديث عن كرامات « فتاح الفال » وتمائمه ووصفاته السحرية التي كان يشفي بها الناس ، وغالبا ما تتألف هذه الوصفات من بصاقه ومن الماء الذي تذاب فيه تربة الشفاء ثم يسقى الشخص المريض منها .

وقد توغل كاظم مكي من خلال فاطمة ــ وهي جدة صفوان الاديب ــ بطل الرواية ومن خلال آمنة ايضا وهي ام صفوان الى اعماق البيئة الشعبية وكتب لنا حشدا من المعلومات والاراء التي يدور معظمها عن ضرورة رفض الجوانب السلبية للبيئة والقضاء على الاعتقادات البالية التي لا تتمشى مع العصر متخذا من بطل روايته صفوان نموذجا لمن خبر الاعيب بعض الادعياء والمستفيدين . من بقاء هذه المعتقدات وتكريسها . ومما يجدر ذكره ان الكاتب جارى في محاولته الروائية القاص الشعبي ورصد حياة بطله بشكل اشبه ما يكون بالسيرة الشعبية اذ تتبع ولادة صفوان ونشأته وسنين حياته ، بل انه بدأ باجداد صفوان وجداته ، ولم يتابع صفوان حتى موته كما يفعل صاحب السيرة بل تركه وهو يمارس مهنة التعليم » ولندعه الان يعاني اتعاب التعليم ويتحمل تربية النشيء الجديد [٤] .

ولم يستمر هذا الرفض للمعتقدات الشعبية وطقوسها وقيمها بل نجد من يتبنى معطيات البيئة الشعبية ومن يتعاطف معها ويحاول ان يبحث عن العناصر الايجابية فيها ، ذلك هو الكاتب جعفر الخليلي ومن نهج نهجه . ومن الباحثين من جعل الخليلي راس مدرسة قصصية او اتجاه خاص اسماه « الاتجاه النجفي في القصة » وقد وصفه الباحث بانه « اتجاه يختلط فيه التراث بالحكاية بالخرافة بالخاطرة ، وقد يسعى الى النقد الاجتماعي المباشر ، وقد يتجاوز هذا الى مجرد قص لحكاية طريفة على نحو فيه خيال مسرف لا نجده الا في اجواء القص الشعبي [٥] . ذلك ان الخليلي في كل ما كتب من روايات وقصص لم يخرج من دائرة البيئة الشعبية ، فقد كان يرصد كل ما فيها من اعتقاد وقصص وحكايات يصوغها في لغة فصيحة .

وفي رواية في قرى الجن للخليلي حاول ان يستغل الرمز في الشكل والمضمون الشعبيين اللذين استخدمهما ولكن الرمز جاء واضحا ومباشرا ، وتأتي اهمية استخدامه للرمز الذي ورد في رواية الخليلي هذه الى سبقه وريادته . فقد استعار الكاتب عالم الجن كي يعكس من خلاله الصورة التي يبتغيها الكاتب متحققة في عالم الواقع وحتى يعقد مقارنة بين واقعه الذي يعيشه بكل ما فيه من مضايقات وعوامل تخلف وسلبيات وبين واقع الجن وكيف انه منظم ومنسق يحسب فيه لكل شيء حسابا دقيقا ، فكأن الكاتب كان يعني الدول المتقدمة التي سبقتنا في الحضارة والتي تخطط وتنسق على حين يغرق واقعنا انذاك في خضم من الفوضى والتخلف ، وليس من السهولة انذاك ان يصرح الكاتب بما في اعماقه ويسمي الاشياء باسمائها فلجأ الى البيئة الشعبية واستعان بما توفره له من رمز فحاول ان يحمله معاناته وان يقول من خلاله مالا يستطيع قوله بشكل صريح

ومباشر ، فكان رمزه اقرب الى التوظيف العصري للعمل الشعبي ، وقد كان توظيفا مبكرا لم يجد من يحتذيه او يتـــابعه مقتفيا خطـاه ، ولـو ان

الكاتب نجح في خلق اتجاه لتوظيف معطيات البيئة الشعبية وانتقاء ما يصلح منها للرمز والايحاء لاغنى الرواية العراقية بلون خاص متفرد ، خاصة وان الكاتب لم يكتف بالمضمون الشعبي يعالجه ويعطي فيه رايه كما يفعل في كثير من قصصهبل انه في هذه الرواية بالذات وظف شكلا شعبيا وخلق منه رواية . فالشخصيات والاحداث توحي بشخصيات واحداث شعبية مماثلة ، فهناك طاهر الساعي الذي اختطفته جنية بسبب حبها له واقدامه على الزواج من ابنة عمه ، كما ان هناك شخصية المنجم او الساحـر الملا مهدي ، وهنـاك شخصية كريـم الغرباوي الذي يتصل بطاهر الساعي باساليـب سحريـة وبمساعـدة الخاتـم السحري وخادمـه العفريت مردان ويستعين الكاتب بادوات سحرية كالخاتم والقلم السحري وطاقية الاخفاء وتكـون الاحداث الاساسية في الروايـة احداثـا شعبية كعملية الاختطاف المصحوبة بضجة كبيرة والعلاقة القائمة بين انسي وجنية وعمليات المسخ والتطهيـر التي تجري في عالم الجن ، ولم تكن روايته الثانية الضايع – في اعتقادي – بمستوى روايته الاولى في قرى الجن ، اذ اكتفى الكاتب في الرواية الثانية بتناول موضوعات شعبيةمحاولا اعطاء رايه فيها او اتخـاذ موقف منهـا مسـتفيدا من شخصية الدرويـش حبيب ورفيقه وهمـا الشخصيتـان الرئيستان في الرواية ، حيث يجري حوار طويل بينهما يتناول موضوعات شعبية شتى يدور معظمها حول السحر وماهية الارواح والقدر والحظ وقبور الاولياء وقد عبر المرشد حبيب عن اراء المؤلف ازاء هـذه الموضوعـات الشعبية فـرفض بعض الضلالات والاباطيل التي تدور حولها واشار الى فائدة البعض الاخر وضرورة بقائه واستمراره ، ولعل اختيار شخصية الدرويش بالذات كي تتولى مهمة الاداء باراء المؤلف في هذا الشان هو كي تكون هـذه الاراء اقرب الى الحقيقـة على اعتبـار ان الدرويش يرتبط في اذهان الناس بالسحر والارواح

وحين تـدحض شخصية الدرويش ذاتهـا تلك الاعتقادات او تؤيدها فان احكاما كهذه تبدو اقرب الى التصديق بها .

وحين تبلورت اشكال روائية متقدمة وبدت الرواية العراقية على قدر من النضوج في مرحلـة الستينات لانجد الرواية التي تستوحي البيئـة الشعبية بشكل فني وهو ما يطلق عليه بالتوظيف بحيث ترتكز تماما الى عنصر شعبي يكون له دور حاسم في الرواية ، كل ما نجده لقطات مستوحاة من جزئيات شعبية في تلك الروايات التي عالجت بيئات شعبية كروايات غائب طعمة فرمان وخاصة رواية النخلة والجيران ورواية القربان وقد كان غائب بارعا في الاستفادة من الجزئية الشعبية وفي خلق لمسة فنية منها توصل احداث الرواية وتجعل شخصياتها اقرب الى مثيلاتها في عالم الواقـع ، وعلى سبيل المثال فان الكاتب حين يرسـم لنـا شخصية سليمة الخبازة ويحاول استبطان اعماق هذه الشخصية ومكوناتهـا الفكريـة ومونولوجها الداخلي فانه لابد ان يذكر جزئيات شعبية كثيرة تتعلق باسلوب تفكير هذه الشخصية وبما تعتقد وتتحدث وتسلك ايضا على صعيد عملي لا مناص اذن من كشف صور من البيئة الشعبية والا بدت الشخصية الشعبية مجافية للواقع وصورة غـير صادقة عنه ويصح هذا ايضا على بقية الشخصيات كشـخصية حمادي العربنجي وزوجتـه رديفـة ومرهون السايس وشخصيات اخرى تشبه هـذه الشخصيات من ناحية ارتباطها الصميمي بالبيئة الشعبية .

وممن استفـاد من الجزئيـات الشعبيـة في تأصيل شخصياته واحداثه وعنصـري الزمـان والمكان في روايته الكاتب عبدالرحمن مجيد الربيعي وبخاصة في روايته الاخيرة القمر والاسـوار فقد وردت صور للبيئة الشعبية وللشخصيـات التي تضمها ، كما صـور الكاتـب اعتقـادات البيئـة الشعبية التي شكلت عنصر المكان في روايته وما في تلك البيئة من طقوس وممارسات وافكار ، اورد كل ذلك على طريقة اللمسة الفنية المستوحاة من جزئية شعبية ، هذه اللمسة تبدو تلقائية وغير مقحمـة

على السرد الروائي وانما هي جزء من الشخصية الروائية توحي باصالة تلك الشخصية وبانتمائها الشعبي .

وهناك تجربتان خرجتا على هذا النمط من التعامل مع البيئة الشعبية وهما تجربة خضير عبدالامير في ليس ثمة امل لجلجامش وتجربة داود سلمان العبيدي في روايتيه جبل التوبة وحديث الشيخ .

اما التجربة الاولى فقد رسم خضير عبدالامير من خلال روايته صورة مستوحاة من البيئة الشعبية في عطائها الاسطوري والخرافي ومحتذية فكرة اسطورة جلجامش حيث يحمل خليل بطل هذه الرواية مكونات شخصية جلجامس ويحاول ان يرود عوالم جديدة وان يبحث عن الطريف في مقابل بحث جلجامش عن الخلود .

وخليل هو الاخر لا يمل من البحث والريادة وتحمل المشاق والمغامرة بكل ما يملك في سبيل الوصول ، وهو يسافر ايضا عبر مدن متعددة ويصارع الوحوش ويسجن ويواجه قدره في كل مرة ولكنه اخيرا ينتهي الى الفقدان بعد ان يفقد الفص السحري وهو سر قوته الى الابد ، وينتهي الى ذات النتيجة التي وصل اليها جلجامش اذ عاد من رحلته خائبا ، حتى النبات الذي يعيد الشيخ الى صباه والذي حصل عليه في رحلته الشاقة التهمته الافعى ولم يبق له من حصاد رحلته شيء سوى تجربته ووعيه لقدر الانسان وخاتمة سعيه الدائب وان لا امل للانسان في الخلود .

والتجربة التي تتضمنها رواية ليس ثمة امل لجلجامش تبدو متميزة لانها استندت كليا الى البيئة الشعبية وحاولت ان تتواصل مع العصر من خلال رموزها الموحية المعبرة وهنا يستطيع القارىء ان يستنتج ما يحلو له من رمز فقد عكست الرواية معنى انسانيا شاملا وهو ما عكسته اسطورة جلجامش الخالدة . ولكن تظل هذه الاسطورة الخالدة اعظم من اي عمل يحاول ان يحتذيها او يستوحي منها نظرا لطاقتها التعبيرية العالية وللاجواء الاصيلة التي ترسمها .

واما تجربة داود سلمان العبيدي في روايته جبل التوبة وحديث الشيخ فهي تتواصل مع التجارب الروائية التي استندت كليا الى البيئة الشعبية مستمدة شكلها ومضمونها من هذه البيئة مع انها احتفظت بنهج خاص اذ اعتمدت على اجواء صوفية تطلق الخيال وتبعث على التفكير والتأمل وفيما يتعلق بالرواية الاولى جبل التوبة فانها مستوحاة من القصص الشعبي الديني اذ ان بطل الرواية مجرم قتل تسعة وتسعين شخصا واكمل المئة حين اغلق احد الرهبان باب التوبة امامه ، ولكنه كان صادقا في مسعاه نحو التوبة لذلك فان عالم الاخيار يحتضنه على الرغم من خطاياه وجرائمه . والجدير بالذكر ان هذه الرواية اقرب الى القصة القصيرة منها الى الرواية نظرا لافتقادها الى التشعب في حياة ابطالها ومسيرة احداثها .

وفي حديث الشيخ تجربة روائية اكثر نضجا للكاتب داود سلمان العبيدي ، اذ يستقصي الكاتب حياة ابطاله ويتشعب الامر الذي يبعد روايته هذه عن وحدة الانطباع والتركيز على ناحية واحدة من نواحي حياة الشخصية الرئيسة كما توحي روايته السابقة ولكن الاجواء الشعبية في هذه الرواية تشبه تلك الاجواء التي عشناها في جبل التوبة مع اختلاف في اسلوب التناول اذ يقف يسار بطل رواية حديث الشيخ على النقيض من البطل المخيف الذي رسمه الكاتب في جبل التوبة . و « يسار » حمامة المسجد كما يلقبه الناس ، انه صفحة بيضاء ناصعة ، ولكن رهانا يقع بين جارية لعوب « سرشير » وبين خليع عابث « حكيم بن محمود » هدفه اغواء يسار ، وهي لعبة يجيدها حكيم الذي يختار ضحاياه بذكاء ويستخدم اساليب شتى في سبيل ان يضم الى حلقته خليعا جديدا كان ذا ماض مفعم بالزهد والعبادة ، ويكاد الرهان ان يتحقق لولا احساس يسار بما يبيت حكيم وسرشير له حيث يعود الى

عالمه الزاهد ملتصقا بمجموعته الخيرة بعد ان كادت سرشير ان تغزو قلبه البكر وان تقوده الى هـذا العالم العابث الذي يعيشه .

ولكـن روايتـي العبيدي على الرغـم من ارتيادهما عوالم شعبية اصيلة ونجاحهما في رسم الجو الشعبي المتميز فانهما يرتبطان مع الواقـع بآصرة ضعيفة غير محكمة فكأنهما مجاراة للاصل الشعبي وليس خلقا جديدا ذا صلة بالعصر .

والجدير بالذكر ان كاتب الرواية الشعبية اي تلك التي ترتكز على معطيات البيئة الشعبية يمكنه ان يكسب روايته روح العصـر من خـلال اسـاليب شتى يجيدهـا الكاتب الفنـان وذلك باستغلال عنصر الرمز فيها او ان يجعل روايتـه اضافة عصريـة الى الاصل الشعبي حيث يبـدو الاصل الشعبي وكأنه يتواصل ويستمر داخـل الرواية الحديثة وقد يحور الكاتب في الاحـداث الشعبية او الشخصيات ويسير في اتجاه معاكس لها او انه يفسـر الاحـداث وسلـوك الشخصيـات الشعبية تفسيرا جديدا مبتكرا لم يخطر لنا على بال ومـا الى ذلك من اساليب الخلق والابتكـار المرتكز على اصل شعبي .

وفي الختام تظل البيئة مصدر الهام وركيزة راسخة للروائي الفنان يقف عليها ويبني من خلالها كيانه الروائي المتميز متخلصا من المألوف والعادي ومبتكرا الطريف والجديد .

الهوامش :

(١) أ . م . فورستر ـ اركان القصة ـ ت : كمال عياد جاد ـ دار الكرنك ـ القاهرة ١٩٦٠ ـ ص ٣٤ .

(٢) لابد من الاشارة هنا الى ان الدكتور علي جواد الطاهر اشار الى ان في سبيل الزواج قد تكـون اول قصـة عراقية وان مؤلفها استحق بها وبما وليها لقب رائـد القصة العراقية : ينظر محمود احمد السيد ـ ص٣٦-٣٧ . الا ان هناك استفتاء اجري في مجلة الاقلام حول حاضر ومستقبل الرواية العراقية ـ العدد الخامس ـ السنة الثانية عشرة ـ شباط ١٩٧٧ ـ الصفحات ٩٢ ، ١١٧ اجمع فيه عـدد من الباحثين على ان اول روايـة عراقية هي رواية « جلال خالد » للقاص محمود احمد السيد .

(٣) د . علي جواد الطاهر ـ محمود احمد السيد ـ ص٤٤

(٤) كاظم مكي ـ رواية صفوان الاديب ـ مطبعة الفيحاء ـ عشار ـ بصرة ١٩٣٩ ـ ص ٢٠٧ .

(٥) د . عبدالاله احمد ـ الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ـ ص٢٧ .







ملحمة الحدود القصوى

سعيد الغانمي *

يصنّف ابن خلدون مجتمعات عصره في ثلاث درجات، مستفيداً كما يرى بعض الباحثين من معاصره الشاطبي، هي: المجتمع الضروري، والمجتمع الحاجي، والمجتمع الكمالي. المجتمع الضروري هو المجتمع الذي يكتفي من المعاش بالحدّ الأدنى الضروري للبقاء، وهذا هو المجتمع البدوي الصحراوي. يصف ابن خلدون البدو بقوله: «**إنّ اجتماعهم وتعاونهم في حاجاتهم ومعاشهم وعمرانهم من القوت والسكن والدفء، إنما هو بالمقدار الذي يحفظ الحياة، ويحصل بلغة العيش من غير مزيد**». ثمّ المجتمع الحاجي: «**إذا اتسعت أحوال هؤلاء المنتحلين للمعاش وحصل لهم ما فوق الحاجة من الغنى والرفه، ودعاهم ذلك إلى السكون والدعة وتعاونوا في الزائد على الضرورة**». لينتهي العمران الخلدوني بعد ذلك بمستوى المعاش الثالث، وهو المجتمع الكمالي المترف حيث «**تزيد أحوال الرفه والدعة، فتجيء عوائد الترف البالغة مبالغها في التأنق في علاج القوت، واستجادة المطابخ، وانتقاء الملابس الفاخرة، والانتهاء في الصنائع في الخروج من القوة إلى الفعل إلى غايتها**».



أجد هذه المقدمة شبه الأنثروبولوجية ضرورية للدخول إلى عالم شخصيات السرد العربي الحديث. فمنذ أن وصف **جورج لوكاتش** الرواية بأنها «**ملحمة العصر الحديث**»، يبدو أن السرد العربي قد رضي بهذا الوصف، فلم تجرّب الرواية العربية حتى الثمانينات إلا أن تكون وصفاً لخاص المجتمع العربي الحديث في مدنه الحديثة، أي وصفاً للتشكلات الاجتماعية المترفة، على المستويات السياسية والمجتمعية والدينية والنفسية... إلخ في المجتمع الكمالي، ولم يحظ المجتمع الحاجي، الذي يقف على مشارف المدينة والريف، ويعاني الصراع بين رغبته في المحافظة وجنوحه إلى الحداثة إلا بروايات قليلة، لعلّ أبرزها «**مدن الملح**» لعبد الرحمن منيف. في حين اختفى مجتمع الضرورة اختفاء تاماً، وكأنه بلا ملحمة وبلا سرد، لأنه لا يمكن أن يكون حديثاً.

يحدد المجتمع الضروري، من الناحية السردية، وجهة نظر الشخصيات التي تعيش فيه، إنها شخصيات موجودة على حافة الحياة دائماً، وكأنها في صراع أبدي مع الموت. لا وقت لديها للتفكير إلاّ بما يحفظ لها استمرار حياتها، ويحصنُها من مواجهة الفناء. كلّ شيء لديها قاتل أو قتيل، آكل أو مأكول، حياة أو موت، وحين يكون الخيار الوحيد أمام الشخصية هو الوجود في رؤية مكانية منبسطة مشغولة بمقاومة الموت، فإنّ الزمن نفسه تتراجع أهميته، إلى حدّ الاختفاء. ولهذا السبب فإنّ المجتمعات الصحراوية مجتمعات بلا زمن، تعيد إنتاج نفسها باستمرار بطريقة واحدة، وكأنها موجودة في الأبد. هكذا يُملي المكان نوعاً محدداً من الزمان الدائري ويفرضه في هذه البيئة. وبالطبع فإنّ المكان والزمان يمليان، كليهما، وجهة نظر معينة تقترن بهما.

روايات **إبراهيم الكوني** وأعماله تسير في هذا الاتجاه، وتعكس مقولة **جورج لوكاتش** السابقة، لأنها تريد أن تكون تاريخاً لمجتمع ضروري يعيش على حافة الحياة ويكررّ وجود نفسه المقاوم للموت، أي باختصار تريد أن تكون ملحمة مجتمع بلا زمن.

وإذ ينبسط المكان في الصحراء، ويدور الزمان على نفسه، فإن هذا لا يعني أنه لن يظهر سردياً، بل يعني أنه سيتحول إلى زمنين: زمن للحياة، وزمن للموت، وكذلك يصير المكان مكانين. إنّ صراع الحدود القصوى هو علامة الوجود الوحيدة في الصحراء. لابدّ من استثمار أي شيء متاح للدفاع عن الحياة. في الجزء الأول من رباعية «**الخسوف**» يحاصر الفرنسيون الشيخ غامو وابنه في خندق قتال. الفرنسيون مدرعون بالأسلحة الحديثة. والشيخ وابنه أعزلان إلاّ من بندقيتين سرعان ما ينتهي عتادهما. وتزيد الامور تعقيداً حين يُقتل الابن، ويظلّ الشيخ وحده. وهكذا يتخذ الشيخ جثة ولده درعاً يقيه رصاص الأعداء، فيسحبها أمامه غطاء ليحتمي به لينجو. الموت هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة الموت واستمرار الحياة، والشخصية موجودة بلا خيار آخر. ليس في الحرب وحدها وحسب، بل وفي كل مكان، لأنها أصلاً تعيش على طرف الحياة، وتفكر دائماً بمواجهة

الاحتمالات القصوى.
في قصة «**الشظية**» من مجموعته الثانية «**جرعة من دم**»، (وكثيراً ما تتحوّل قصص الكوني القصيرة إلى مواد أولية في أعماله الروائية) يلتقي بدوي يجرّ ناقته خلفه بقاطع طريق، يسلبه ويهدده ببندقية في يديه، يتفاوض البدوي معه للإبقاء عليه حياً مقابل إعطائه ما يريد، ثمّ يمارس فيه تأثيره فيتآخيان. لكنّ للصحراء



الحياة، ليجد أنّ الودان الذي حاول قتله بحبل هو نفسه الذي أنقذه بالحبل نفسه.

إذا خرج رجل مجتمع الضرورة إلى مجتمع الترف أحسّ بالفرق بين المجتمعين. في الصحراء، تأتي المفارقة من المكان والطبيعة، وفي المدينة تأتي من الإنسان والثقافة. في قصة: «**إلى أين أيها البدوي؟**» يدهم

تعكس روايات الكوني وصف لوكاتش للرواية بأنها «ملحمة العصر الحديث» لأنها تريد أن تكون ملحمة مجتمع بلا زمن

مفاجآتها. تضغط قدم قاطع الطريق، دون أن يدري، على لغم، فيحذره البدوي بعدم رفع رجله. هكذا يقف قاطع الطريق أمام الموت، ويعترف للبدوي بأنه لم يقتله لأنّ بندقيته كانت فارغة. يقبل البدوي ويقترح أن يحفر تحت قدميه قبراً يقفز فيه قبل انفجار اللغم. يصطبر قاطع الطريق على الموت حباً بالحياة، وقبل ان يبتعد البدوي يرمي نفسه في الحفرة. ويفاجأ بعد انجلاء الغبار أنه ما زال حياً في القبر. ويهرع إلى البدوي ليبشره بحياته، لكنّ شظية من اللغم كانت قد سبقته إلى البدوي الذي اختار له قبراً في الهواء الطلق. سخرية الحياة والموت أنهما يتبادلان الأدوار. يعيش من يهدده الموت، ويموت من يريد مقاومته. أمّا القبر فليس علامة موت، بل أسلوباً للهرب منه. لقد حفر البدوي قبر زميله متوقعاً أنه سيموت فيه أو ينجو من الموت. لكنّ المفارقة اختارت ان يموت هو، لا زميله، وبلا قبر.

في «**نزيف الحجر**» أيضاً، تظهر مثل هذه المفارقة المكانية. فالصبيّ الذي قتل الودان أباه، وعقد معه ميثاقاً مقدساً، يقررّ ان يحنث بهذا الميثاق ويصيد الودان. وينجح فعلاً في رصد ودّان، يعلّق في رقبته حبلاً، وهو يرجو أن يفلح في اصطياده، لكنّ الوعل الجبلي الذكي يسحبه إلى حافة الجبل ويرميه. ليكتشف أخيراً انه سقط على صخرة ناتئة في صفحة الجبل. ما من أحد يستطيع إنقاذه. الجبل فوقه، والوادي تحته. إذا رمى بنفسه مات، وإذا بقي في مكانه مات، وفجأة يتدلى أمامه حبل من قمة الجبل. يتناوله بهدوء، ويصعد إلى

الجفاف الصحراء، فيقطع البدوي غناءه بعد نصف قرن، ليقرر السفر إلى المدينة. لكنّ للمدينة أخلاقاً أخرى لايعرفها البدوي. فهو بعد أن يبيع جمله وكل ما يملك يجلس على الطريق، ويصادف مرور موكب الملك الذي لايعبأ به البدوي لأنه يجهله. يستوقفه رجال الأمن ويجرون تحقيقاً معه. وبعد ليلتين من التعذيب يطلقون سراحه. فيقرر العودة إلى الصحراء، وهو يفكر باسترداد قدرته على الغناء، خالياً من كل شيء إلاّ عشرة جنيهات هي ما تبقى من ثمن جمله وناقته. يمزقها، دون ان يعلم أنه مزّق صورة الملك: «**كان يعلم فقط انه يغادر المدينة إلى الأبد... إلى الصحراء... إلى السراب. خرج البدوي من المدينة بعد ظهر ذلك اليوم... ولكن هل يستطيع البدوي ان يغني مرة اخرى؟**!».

في مثل هذا المكان، الراوي موضوعي دائماً، يراقب بعدسته الشخصيات ويتنقل بينهم، مثلما يتنقل المصور بآلة تصويره. وهذا ما يجعل بناء روايات الكوني وقصصه متشابهة من الناحية البنائية، وغير مختلفة عمّا سواها من الروايات. لكنّ غناها الدلالي والرؤيوي هو الذي يضفي عليها بريق عالم مختلف يُسهم في جعلنا نحن القراء نستقطر لذة عالم غريب جاف يعيش تجربة الحدود القصوى■

---

* استاذ في معهد المعلمين، زوارة / ليبيا.

من "أدب الكاتب" الى أدب القارىء*

أدونيس

- ١ -

نقد القراءة : هذه مسألةٌ تكاد أن تكون غائبةً عن مجال اهتمامنا الأدبيّ . وفي ظنّي أنها قضيّة أساسيّة ملحّة ، لا بكونها نوعاً من نقد النّقد وحسب ، بل لأنّ للقراءة أيضاً جماليّةً خاصّةً تنقد ، حين تنقدها ، جذورها وقيمتها . إنّ قراءة النصّ الأدبيّ تقتضي أدبيّة القراءة ، وتلقّي الجمال يفترض جماليّة التلقّي . أو لنقل ، بعبارة ثانية ، إنّ أدبَ الكاتب ، يوجب أدبَ القارىء . لهذا نرى أنّ السؤال حول كيفيّة تلقّي النّص وشروطه ، لا يقلّ أهميّة عن السؤال حول شروط إبداعه . فمن مهمّات النّقد أن يتناول التلقّي / القراءة ، بقدر ما يتناول النصّ / الإبداع . فالسؤال : « كيف ننقد النص الأدبيّ ؟ » ، يتضمّن ، إذن ، بالضرورة ، سؤالاً آخر : كيف نقاربه لكي نتمكّن من أن ننقده ، أي : « كيف نقرؤه ؟ » .

لكن ، ما النّص ؟ ومن القارىء ؟

- ٢ -

أقصر كلامي هنا على النصّ الشعري . لهذا النصّ خصوصيّة ، لا تكون له هويّةٌ إلاّ بها ، تتمثّل في كونه عملاً لغويًا ، من جهة ، وعملاً جماليًا ، من جهةٍ ثانية ، أي في كونه طريقة نوعيّة في استخدام اللّغة ، وطريقة نوعيّة في الاستكشاف والمعرفة .

غيرَ أنّ للنّص الشعري العربي ، اليوم ، إشكالية تاريخية وفنيّة ، تاريخيّة ، لأنه يُكتَب ويُقرأ في مرحلة انتقالٍ وتغيّرٍ وبحث ، وفنيّة ، لأنه يصدر عن رؤى للكتابة ومواقف من الانسان والعالم ، متناقضة ، ومتنابذة غالباً . يضفي على هذه الاشكاليّة طابعاً حاداً ، ما سمّيته ، في أبحاثٍ سابقة ، بـ « الظاهرة الماضوية » التي تهيمن على الثقافة العربيّة ، كتابةً وقراءةً . وتجد هذه الماضويّة في البنية السّياسيّة المهيمنة ، ما يدعمها ويَستند اليها ، في آن ، كتابةً : أي لغويّاً (١) وجماليّاً ، وقراءةً : أي إعلاماً واستخداماً .

لكنّ هيمنة الماضوية ليست ـ ولا يمكن ان تكون ـ شاملةً وقاطعةً . ذلك أنّ التناقضات في المجتمع والصّراعات المتولّدة عنها تترك هوامش تُفلت من هذه الهيمنة . وفي هذا المستوى نفهم كيف أنّ اللّغة / الكتابة / القراءة مكانٌ لصراعٍ فنّي ـ إيديولوجيّ ، مُحَرِّك ، وخلاق .

اذا كانت هَيْمنة الماضويّة نوعاً من هيمنة البُنية السّياسيّة السّائدة ، فإننا نُدرك كيف أنّ هذه الأخيرة تفرض ، بطرقها الخاصّة ، تراتُباً معياريّاً لطرائق الكتابة الشعريّة تؤدّي ، بدورها ، إلى طُرُقٍ معيّنة في القراءة . هكذا نلاحظ ، في الممارسة القرائيّة ـ النّقديّة السّائدة أنّ النصّ الشعري الذي لا تمكن قراءته بسهولة ، أي لا يمكن استخدامه ، وفقاً لذلك التّراتب المعياريّ ، يُنْفى من « مملكة » النّظام الثقافيّ المهيمن ، بحجّةٍ أو بأخرى : إمّا أن « يُتّهم » بأنّه مخالفٌ لمعايير الكتابة الموروثة « الأصيلة » أو بأنّه مكتوبٌ بطريقةٍ تخرّب هذه المعايير ، أو بأنّه « غامضٌ » أو«غيرُ جماهيريّ» ، أو«مناقِضٌ لمصالح الجماهير » . . . إلخ .

هذا التّراتبُ المعياريّ ، على الصّعيد اللغويّ / الجمالي ، مرتبطٌ بتراتبٍ معياريٍّ آخر ، على صعيد القيم . فليست الماضويّة منظومةً فنيّةً وحسب ، وإنما هي ايضا منظومةٌ من القيم الأخلاقية / « الرّوحيّة » ، تسوّغ المصالح التي ترتكز إليها البنية السّياسيّة السائدة . ولهذا تجهد في هَدْمِ كلّ ما يزلزل تلاحمها ، أو تماسكها المنظوميّ : إعادات النّظر ، التّساؤلات ، إبداعات القوى الهامشيّة أو المعارضة أو « الحديثة » . خصوصاً أنّ هذه ليست فاعلية معرفةٍ مغايرة وحسب ، وإنما هي أيضاً فاعليّةُ تغْيير ، بطرقها النّوعيّة الخاصّة . ومن هنا تعمل الماضويّة المهيمنة ، بالاضافة

إلى القمع الذي تمارسه ، على تقديم نفسها كأداةٍ للتّعبير وللمعرفة ، شاملة وكاملة : تجيب الإجابة الصّحيحة عن كلّ شيء ، وعن كلّ سؤال ، وفي هذا ما يُفسّر موقفها من الأسئلة أو المشكلات التي لا تقدر أن تجيبَ عنها : إمّا أنّها تشوّهها ، اتهاماً - فهي « مستوردَة » « مخرِبةٌ » ، « غامضة » ، وإما أنّها تستوعبها وتُدجّنها ، مموّهةً الأساس الذي تصدر عنه أو تتمحور حوله . في هذا أيضاً ما يفسّر تماسكها ، على صعيد النّظام ، وبخاصّة في ما يتعلّق بوسائل التّثقيف : بدءاً من المدرسة ، وانتهاء بالجامعة ، مروراً بطرق التّدريس ، واختيار النصوص التي تُدرج في برامج التعليم ، وانتهاءً بالمقاييس النّقديّة ، هذا دون أن نذكر وسائل الاعلام ، على تنوّعها . فالماضوية ، بوجهيها الفنّي والسّياسي ، لا توجّه الكتابة وحدها ، وانّما توجّه كذلك القراءة / النقد ، وهي ، في هذا الصّدد ، تطرح الادّعاء - وهو ادّعاءٌ سائدٌ - بأنّ النّص الشعريّ يجب أن يقدّم نفسه واضحا للقارىء (ضمنيا : كلّ قارىء) . ويَعني هذا الادّعاء أنّه ليس لمعرفة التغيّر الحادث ، أو لمعرفة العصر ومشكلاته ، أو لمعرفة المفهومات والمعايير الجماليّة والنّقديّة السّابقة والناشئة ، أيّة علاقةٍ بقراءة هذا النّصّ . ومثل هذه القراءة سلبيّة لا تُعنى إلاّ بالكشف المباشر عمّا يُسمّى بـ « المضمون » أو بـ « قصد » الشاعر . وهي إذن ، قراءة تقرأ النّص كوصف ، من حيث أنّ اللّغة أداة تمثيل ونقل ، لا أداة تساؤلٍ ، وتغْيير . والقارىء هنا لا يقرأ النّص في ذاته ، وإنما يقرأ ذاكرتَه الشخصيّة : الماضوية - الايديولوجية . ومعنى ذلك أنّ هذه القراءة لا تهدف إلى قراءة النّص ، بقدر ما تهدف الى استخدامه . وطبيعيّ أنّ هذه القراءة ستُدين كلّ نصّ عَصيّ على ما تريد . إنها قراءة يمكن أن نسمّيها بـ « القراءة الطّاغية » : لا تطمس نَصيّةَ النّص وحسب ، وإنما تطمس كذلك إمكانَ التّساؤل ، وإعادة النّظر ، والحركيّة الإبداعيّة ، إنها ، باختصار ، تطمس الشّعر .

- ٣ -

لكن،ما الذي زلزلَ بِصدْمَةٍ مباشرةٍ ، الطّريقةَ الماضويّة في القراءة ؟ إنّه شكلُ النصّ . فهذا الشكل المغاير شوّش المُدخل المألوف لفهم « المعنى » أو « المضمون » وشوّش المعيار التّقويميّ الموروث . وإذا كان اعتراض القوى الماضويّة - السلفية على هذا التشويش « المخرب » مفهوماً وطبيعياً ، فكيف للقوى التقدمية أن تعترض ،

وفي أساس تفكيرها ، نظرياً ، أنها تؤمن بالتغيّر ، وأنّ التغيّر التاريخيّ يحتّم تغيّراً في المفهومات والمعايير وطرق التّعبير ؟ ولا بدّ من أن نلاحظ هنا أنّ هذه القوى ، بنوعيها ، « تقبل » الأشكال « الحديثة » للمسرحيّة والقصّة والرّواية ، لكنها « ترفض » الأشكال « الحديثة » للشعر . فهي تنظر إلى شكل القصيدة الموروث كأنّه صنَمٌ ، أو مُطْلَق : لا يتطوّر ، ولا يتغيّر ، فكأنّه في نظرتها هذه ، مرتبطٌ بطبيعةٍ ثابتة ، هو التّعبير الثّابت عنها . أو كأنه شكلٌ مُقَنَّن ، مُعَقْلَنٌ ، محوّلٌ إلى نظام ـ مصدرٍ ومعيارٍ لكتابة الشعر ، وللحكم الجماليّ الشعريّ . وبدلاً من أن تنظر إليه القوى الثانية ، أعني قوى التقدّم ، بوصفه ظاهرةً تاريخيّةً مرتبطةً بتصنيفٍ معيّن للأنواع الادبية ، يرتبط بنظامٍ ثقافيّ معيّن ، وبطرقٍ للمعرفة خاصّة ، تنظر إليه ، على العكس ،كأنّه مرتبطٌ بقوانين أبديّة ثابتة لكتابة الشّعر وتصنيفه وتقويمه . فبأيّ « سِحْرٍ » تكونُ هذه القوى « مثاليّةً / جوهريّةً » في النّظر إلى الشعر ، « واقعية / تاريخيّة » في النّظر الى غيره ؟

لكن ، ما الشّكل في الشعر ؟ إنّه طريقةٌ في استكشاف الواقع والتّعبير عنه . وهو ، إذن ، ينشأ ويتجدّد ، ويتغيّر ، في التّاريخ ـ في المتحوّل ، وليس في الثابت المُطْلَق . ومن هنا أهميّته : فالشكل الجديد يزلزلُ السائدَ ـ معرفةً وتعبيراً ، من حيث أنّ فاعليّته المزلزلة آتية من كونه مقاربةً خاصّة ومغايرة ، في معرفة الواقع وتغييره ، ومن كونه مضاداً للمقاربة السّائدة ، وهجومياً . وطبيعيٌ أنّ الشكل لا يعمل معزولا ، وإنّما يعمل داخل شبكةٍ من العلاقات : مع الأشكال التعبيرية الأخرى ، ومع النصوص السّابقة ، اختلافاً او ائتلافاً .

وفي هذا ما يدفعنا الى القول إنّ الشكلَ الحديثَ في الشعر لم يُحارَبْ ، عُمْقيّاً ، لمحض شعريّته ، بقدْر ما حُورب من حيث أنّه شكلٌ مَعْرفيّ وتعبيريّ مغاير ، يُقارِب الواقع بطرقٍ مغايرة ، ويؤثّر فيه بطرقٍ مغايرة ، مِمّا يزلزل الصّورة السّائدة عن الواقع ، معرفةً وتعبيراً . والدّليل على ذلك أنّ الشعراء « الحديثين » الذين « عرفوا » أو « أخذوا يعرفون » الواقع بالطرق الماضويّة المهيمنة ، و « عبّروا » أو « أخذوا يعبّرون » عنه ، بطرقها أيضاً ، أُدْخِلوا في « مملكة » نظامها الثقافيّ ـ السّياسيّ ، ذلك أنّهم لم يعودوا يشكّلون أيّ خطر على معرفتها السّائدة وطرقها ، بل أصبحوا جزءاً منها . والأمثلة كثيرة : فثمّة شعراء « حديثون » يُقرأون ويدرّسون بالمنهجية ذاتها التي تُطبق في قراءة زهير بن أبي سُلْمىٰ أو حسّان بن ثابت وتدريسهما ، ـ حياة الشاعر ، مؤلفاته ، نماذج

منها ، شرح بعض معانيها اللغوية والوطنيّة ، وخصائصها البلاغيّة والبيانيّة ، ـ أو ، في أقصى تقدّم : قراءة « المعنى » وتدريسه !

- ٤ -

من هنا ، تبْعاً لما تقدّم ، تجيء أهميّة القراءة . إنّ نصّاً شعرياً يُفْلِت من المعايير المقنّنة الماضوية ، ومن جماليّتها ، لا تمكن ولا تصحّ قراءته إلاّ بمعايير مختلفة ، وجماليّة مختلفة . وهذه قراءة لا تهدف إلى معرفة « المعنى » أو « المضمون » بشكلٍ مباشر ، وإنّما تهدف إلى الدّخول في العالم التّساؤلي الذي يؤسّسه النّص . بتعبير آخر : تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النّص في رحلته الاستكشافي :

أ ـ طريقته في استخدام اللّغة ، وفي التّشكيل ،

ب ـ طريقته في المعرفة وفي التّغيير ،

ج ـ قيمته المعرفية ،

د ـ بعده الجمالي ، وكيفية استقصائه لإمكانات اللّغة ، وللتّشكيل ، التي لم تكتشف جيداً بعد ، أو لم تُكْتَشَفْ أصلاً .

هذه القراءة هي التي تتيح لنا أن نتجاوز التّناقض المصطنَع والمبتذَل بين الشاعر و « الجمهور » ، وأن نتجاوز الثّنائية الزّائفة والسّاذجة : هل يكتب الشاعر لِـ « الجمهور » أم لِـ « النّخبة » ؟ نتجاوزها إلى الصّحة : فالمسألة ، إبداعيا وفنيّا ، هي مسألة شعر جيّدٍ وشعر رديء ، لا مسألة شاعر وجمهور . وفي ظنّي أنّ هذا التّناقض هو في أساس ما أدّى إلى ما يُسمّى اليوم بـ « أزمة » الشعر الحديث . ذلك أنّه يحول بقوة الماضويّة المهيمنة ووسائلها القامعة الكابحة ، دون قراءة النّص الشعريّ ، من حيث هو مكانٌ نوعيٌ لعملٍ نوعيّ ، لغويّ وجماليّ . وبما أنّ الشكل صورةُ التغير أو مجلاه ، فقد قُمعت طاقة التّشكيل / التجديد ، وكبتت حرّيّة الأبداع ، منْعاً للتغيير / « التّخريب » . وها هي معظم « القصائد الحرّة » اليوم ، تصبح جزءاً من النّسق المفهوميّ الماضويّ السّائد ، بل إنّ معظم « قصائد النثر » تدخل في هذا النّسق ، حتى ليكاد « الشعر الحديث » ان يتحول في معظمه ، الى ممارسة آليّة لبعض التّشكيلات والصّياغات . وفي هذا دليل على انعدام التجدّد في المعرفة ، وفي طرقها ، وطرق

التعبير الجديدة عنها . وفيه ما يطمئن النّظام الثقافيّ الماضويّ المهيمن إلى ثبات معاييره الكتابيّة / النقديّة ، واستمرار حضورها وفعاليّتها . إنّ لهذا النظام المهيمن ، قراءته المهيمنة ، وقارئه المهيمن . وهذا مما يقتضي أن تفصّل قليلاً في الكشف عن هذه « القراءة » وفي التعرّف على هذا « القارىء » .

- ٥ -

مَن « القارىء » اليوم ؟ إنّه ، على مستوى الثقافة السّائدة ، وفي الأغلب الأعمّ ، سواءٌ كان ناقداً محترفاً ، أو قارئاً متابعاً ، أو قارئاً عاديًا ، مشروطٌ بجماليّة الموروث ، تربيةً وتذوقاً وتقويماً ، ومشروطٌ بالنّظرة الايديولوجية الفكريّة - السّياسيّة . يتغلغل في هذا كلّه بعدٌ دينيٌ بفعل ، قليلاً أو كثيراً ، بحسب الحالة والوضع والشّخص [٢] .

هذا « القارىء » لا يقرأ النّص من حيث هو نصٌ قائمٌ بذاته ، في استقلالٍ عنه : نصٌ - شكلٌ ، له لغته وعلاقاتها وأبعادها . إنّه ، بالأحرى ، لا يقرؤه ، وإنّما يبحث فيه عمّا يؤكّد أو ينفي ، ما « يضمره » في عقله ونفسه . ينتظر من النّص أن يكونَ « عوناً » له ، إيجاباً أو سلباً ، ولهذا يرى إليه كما يرى إلى وثيقة يستخدمها ليثبتَ بها دعواه ، أو كما يرى إلى « وصفة » تلبّي حاجته . وما يُفلِت من حدود هذا الاستخدام ، يُهمله ، أو يسكت عنه ، أو « لا يفهمه » .

سلَفاً ، يُعفي هذا « القارىء » نفسه من القيام بأيّ جهدٍ للتقدّم نحو النّص ، والدّخول فيه ، بحثاً وتساؤلاً ، فهو يفترض ، ضمنيا ، أنّه « قارىءٌ » كاملُ الثقافة ، كلّي القدرة على الفَهْم ، وللنصّ - على العكس ، أن يتقدّم نحوه ، ويدخلَ فيه ، ولا بدَّ من أن يكون ، بالطّبع ، واضحاً له ، سهلاً بسيطاً ، وإلاّ فإنّه يتّهم كاتبه بأنه إنسان يخلط ويخبط ، وفي أحسن حالٍ ، يصفه بأنّه غامضٌ مُعقّد . فموضوع النّقد دائماً ، مدْحاً أو ذمّاً ، إنّما هو النّص وكاتبه ، والبريُ انما هو ، دائماً ، « القارىء » .

وواضحٌ أنّ « القراءة » التي يمارسها هذا « القارىء » إنّما هي إلغاءٌ للنّص : تشوّهه وتحجبه . ليس لأنّه يفترض ، مسبقاً ، أن يكونَ النّص تلبيةً ، مباشرةً لحاجاته ، وحسب ، بل أيضاً ، وبالاخصّ ، لأنّ هذه القراءة ليست قراءةً للآخر ، وإنّما هي نوعٌ من قراءة الذّات .

- ٦ -

أنْ نقرأ اليوم ، مثلاً ، نصاً شعريّاً جاهليّاً هو أن نقرأ سؤاله . أو هو أن نكتشف أفق الأسئلة فيه . هذا الأفقُ ، بما يخترته من اللقاء الممكن معه ، يشكّل لنا ، نحن قرّاءه ، نصاً ثانياً داخلَ النّص الأصليّ . وهو ، بقدْر ما يوفّر لنا تجاوبا بين أسئلتنا وأسئلته ، يكون حيّاً ـ « حديثاً » ، أي غيرَ مُسْتَنْفَدٍ ، على الرّغم من كونه « قديما » . هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة ، وهكذا تتمازَجُ أو تتداخلُ الآفاق . وهنا يكمن ، كما أحسبُ ، المعنى الأعمق للتراث ومعنى استمراريّته .

معنى استمراريّة التراث : أعني ، في الوقت ذاته ، معنى تغيّره . ذلك أنّ هذا النّوعَ من القراءة المتسائلة هو وحده الذي يُتيح لنا أن نميّزَ بين نصّين : الأوّل « مكتوبٌ » بالثقافة السائدة ـ ثقافة النّظام السائد ، فالجمهور هو الذي « يخلقه » . والثاني « مكتوب » بالثقافة الهامشيّة ، المكبوتة ، المعارضة ، فهو الذي « يخلق » جمهوره . وهذا النّصّ يفتح أفقاً آخر للأسئلة ، أو يغيّرُ أفقها العاديّ السائد . ومن هنا يكون مقياس التغيّر الكتابيّ والجمالي مُنْبثقاً من الطّاقة التساؤلية التجاوزيّة في النّص . فهذه طاقة انعتاقٍ وتحرر . وهي ، إذن ، بالضّرورة طاقةُ تفْجيرٍ وتحْرير .

لِلتّغيير هنا بُعْدٌ آخر يتّصلُ بتجديد كتابة التّاريخ الأدبيّ أو إعادة كتابته بمنظورٍ مُخْتلف . فكلّ جيلٍ أدبيّ خلاّق يُعيدُ كتابة موروثه من حيث أنّه يعيد قراءته بشكلٍ خلاّق . يعني هذا أنّ المحك الأساسيّ لقيمة النّص هو في أنّه متحرّك ، ليس له « معنى » مسبّق ، ثابت . فمعنى النّص الابداعي يتجدّد في كلّ قراءة ، مع كلّ قارىء ، بشكلٍ جديد ، وغير مُنتظَر . إنّ للنّص دلالاتٍ بعدد قُرّائه .

لنقل ، بتعبير آخر ، إنّ لِلنّص مستويين : الأول هو النّص كإمكانيّة لمعانٍ مُحتملة ، أي كبؤرةٍ للدلالات . والثاني هو النّص كمجموعة من المعاني التي كوّنتها القراءات المختلفة . الناقد / القارىء هو ، في هذا المستوى ، شريك في معْنى النّص .

من هنا أهمية « نقد القراءة » أو ما سمّيته « جماليّة القراءة » . هكذا نميّز بين نوعين من القراءة ، القراءة السّطحية والقراءة العموديّة . قارىء النّوع الأوّل يقرأ النّص كأنّه خيطٌ ، خارج النّسيج التاريخيّ الحيّ ، أسيرَ اللّحظة التي وُجد فيها . أمّا قارىء النّوع الثّاني فيقرأ النّص من حيث هو عُمْقٌ ثقافيّ ـ تاريخيّ . وهذا اللّقاء في العُمْق هو الذي يُتيح الكشف عن أهميّة النّص ، ودورِه ، وقيمته ، وهو الذي يُولِّد مَعْنـاه المتحرِّك .

من هنا ، بالتالي ، نفهم كيف أنّ النّص الابداعي ليس مُجرّدَ إيصال : لكاتبه هَدَفٌ مسبقٌ يريد أن يُحدثه كتأثير في قارئه ، وإنما هو مشروع ، ويريد كاتبه أن يُدخل القارىء في مشروع دلاليّ متحرّك ، لا أن « يُعلّمَهُ » ، أو ينقل إليه « تأثيراً » فكرياً أو سياسيّاً . والنّص الابداعيّ ، إذن ، ليس تلبيةً أو جواباً . وإنما هو ، على العكس ، دعوةٌ ، أو سؤالٌ . وقراءته هي حوارٌ معه ، لذلك لا بدّ من أن تكونَ إبداعيّة ، هي أيضاً . وهو ، بالأحرى ، ليس وثيقة ، بل لقاءٌ بين سؤالٍ وسؤالٍ : لقاءٌ بين المبدع والقارىء الذي هو مبدعٌ آخر .

ـ ٨ ـ

النّظر إلى النص كأنه خيطٌ أو سَطْح هو في أساس الخلَل النّقدي ـ التّقويميّ الرّاهن ، وفي أساس الثّبات الدّلاليّ للنصّ الشعري العربيّ القديم . وهو ثباتٌ أدّى إلى جمود هذا النصّ ، وإلى عُقْمِه ، غالباً . كان جديراً بنصّ امرىء القيس ، مثلاً ، أو أبي نواس ، أو غيرهما أن يأخذ دلالاتٍ تَخْتلف بحسب التغيّر التّاريخيّ . لكنّ ذلك لم يحدث . فدلالة هذا النصّ بقيت هي إيّاها ، ثابتةً ، على الرّغم من التغيّر التاريخي ـ الثقافيّ ـ الاجتماعي ، ولا تزال هي نفسها ، في الثّقافة الأدبيّة السائدة ، وبخاصّةٍ في المدارس والجامعات . (هذا على مستوى القراءة ، لكنّ الدّلالة تغيّرت على مستوى الكتابة ، فثمّة نصوص كُتبت وتكتب دونَ احتذاءٍ لهذا النصّ ، وفي تَعارضٍ معه) .

هناك ، إذن ، ثباتٌ لمعنى النصّ الشعريّ العربيّ ، في القراءة العربية السائدة . وهكذا لا يفاجئنا ثبات منظومة المواصفات الجماليّة القديمة ـ التقليديّة : نظريّة الأنواع الأدبيّة والشعريّة ، الأسلوب ، الصّياغة ، الصّناعة ، البناء ، مادّة الشعر ، الشّعرية ، مفهوم الشعر ، غاية الشعر ، القيم الجمالية ومعنى الجمال . . . . إلخ ، وهي منظومة « تطرد » من عالم الشعر كلّ نصّ لا يصدر عنها .

والمفارقة التي يجب أن نشير إليها هُنا هي أنّ المنظومة تزداد ثبوتا على الرّغم من انتشار أنواع أدبيّة أو طرائق تحويليّة ـ انقلابية في الكتابة الشعرية ، وانتشار مبادىء ونظريات تحويلية ـ انقلابية في المادّة والفكر . وهذه المفارقة تدعونا ، استطرادا إلى التأمّل في هذه الظواهر : قلّما نجدُ في جامعاتنا التي يُفترض أنّها أعلى مؤسّساتِنا الثقافية وأنّها الوسطُ الرّائد للتحرر والتجدد ، منْ يُحسن بين الطّلبة الذين يَختصّون في الأدب ، قراءة نصٍّ شعريٍّ قراءة جماليّة خلاّقة .

وعلى صعيد النّقد الأدبي ، نرى في كثير من كتب النّقد المتداولة ، وبينها كتبٌ « تقدميّة » مباحث حول قصائد لا يعرف نقّادها الفباء النّقد الشّعري : التمييز بين الموزون وغير الموزون . وعلى صعيد الكتابة الشعريّة ، نرى أشخاصا كثيرين ، بينهم « تقدميّون » أيضا ، يعجزون عن هذا التمييز ـ فكأن النّقد والكتابة مجرّد هواية ، أو مجرّد صناعة أو حِرْفة ـ بالعدْوى ـ لا بالأصالة .

ـ ٩ ـ

نخلص إلى القول إنّ نقد القراءة » و « القارىء » هو من المهمّات الأولى للنّقد ، اليوم . إنّ عليه أن يتناول باستقصاءٍ جماليّة القراءة السائدة التي لا تزال توجّهها تقليدية النّوع الشعريّ الموروث ، وطريقته في التذوّق والتّقويم . ولا بدّ ، إذن ، من تجاوز هذه التّقليديّة . وهذا التّجاوز هو في أن : رفضٌ لهذه القراءة السّائدة ، فهما وأحكاما ، ورفضٌ لمقاييس « جمهورها » . فإذا كانت الكتابة الشّعريّة الابداعيّة « تخلق » قارئها فيما تخلق أفقها ، فإن حاجتنا اليوم ، كتابة ونقدا ، هي إلى اللقاء معها : إلى جماليّة القراءة الإبداعيّة .

---

(١) بالمعنى الشعري الشامل لكلمة لغة .

(٢) هناك نوع من القراءة مشروط بالرأي المسبق ، غير أن له وضعاً آخر ، وتحليلاً آخر .

العراق
الأقلام
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1987

من انماط البطل في الرواية العراقية

د . صبري مسلم

تستقر الهزيمة في اعماق البطل المحبط ، فهي قدره الذي رضي به وبرّره ، ان البطل المحبط متشائم ولا مبال وذو نزعة سوداوية . وهو يغلق كلّ النوافذ التي قد تتفتح امامه . انه يائس ومنعزل تماما عن حركة المجتمع من حوله ، وهو لا يريد ان يكون جزءاً من مجتمعه يؤثر فيه ويتاثر به ، ولا يعنيه ان يتقدم هذا المجتمع او يتاخر ، وغالبا ما يتخذ موقفا سلبيا من الناس ، وربّما اتخذ موقفاً عدائيا هدّاما من المجتمع الذي ينتمي اليه . فهم المجتمع فهما خاصا واقتنع بهذا الفهم وانطلق منه معمّما ومستنتجاً استنتاجات خاصة ايضا . لقد خلقت منه ازمته انسانا مشوّها من الداخل وعجز عن تجاوز هذه الازمة او ايجاد حل مناسب لها .

ان القلق والسوداوية وعدم الاستقرار وانعدام التوازن من سمات حياته المضطربة ، وهو وان التقى مع البطل المغترب في بعض هذه السمات فانه يختلف عنه في انه لا يبحث عن انتماء ينهي ازمته الروحية وهو يرفض كل الحلول المتاحة له من اجل الخلاص ، ويصرّ على ان يتجه صوب الكارثة او التدمير او انهاء حياته بالانتحار والموت . والبطل المغترب ايجابيّ في انفصامه عن مجتمعه ، انه بطل لا منتم يبحث عن الانتماء ، وهو يريد الخلاص ، ويبذل جهوداً كبيرة في سبيل ذلك ، ويعاني كي يجد المعنى وراء وجوده وحياته ، انه يبحث عن منطلقات واهداف وافكار . في حين ان البطل المحبط سلبيّ في انفصامه عن مجتمعه ، وهو لا منتم ايضا ولكنه لا يريد الانتماء ، ولا يبحث عنه ، وهو لا يبذل اي جهد باتجاه خلاصه ، ولا يتحرك الا باتجاه الازمة وتعقيدها ، وهو يرى ان لا امل فيه ولا شفاء له من مازقه .

وقد شاع الخائب الذي يمكن ان نطلق عليه اسم «البطل المحبط» ـ وان انطوت التسمية على مصطلح نفسي محدد[1] ـ في الرواية الاوربية حتى اننا نجد كثيرا من ابطال الروايات الاوربية المعروفة خائبين محبطين . ويعمم ارنولد هاوزر حكما بالخيبة يطلقه على ابطال الرواية الاوربية الحديثة ، حيث يرى انه سلسلة من الخائبين ، وان الحياة من حولهم صورت على انها عقيمة لا جدوى منها[2] .

ولعل الدافع الى هذا الاتجاه صوب الخيبة والاحباط في الرواية الاوربية هو قيام الحرب الكونية الاولى وما تلاها من كوارث وازمات ، وشيوع الفلسفات المتشائمة والافكار السلبية ، وقيام الحرب العالمية الثانية وانتشار التقنية الصناعية الهائلة التي تشعر الانسان بضآلته وتبعيّته للآلة . وقد دفعت طبيعة النظم الراسمالية في العالم الغربي وطبيعة تعاملها مع الانسان كتّاب الرواية الاوربيين الى رسم شخصية الانسان المعاصر الذي لا يرى ثمة خلاصا من الكارثة .

ولو بحثنا عن جذور البطل المحبط عامة لوجدنا انه يقع على النقيض من شخصية البطل الخيّر في القصص الاسطوري والشعبي . فالبطل الاسطوري يحكي نزوع الانسان الى المعرفة والكشف عن المجهول واستئناس المتوحش والتحكم في العناصر والتغلب على الزمان وعلى المكان[3]» ، وربما بدت بعض ملامح البطل المحبط قريبة من ملامح البطل الشرير في هذا القصص[4] ، الا ان طبيعة البطل الشرير لا تتطابق مع طبيعة البطل المحبط ولا تتشابه تماما الا في تلك الرغبة في

التحطيم والتدمير واعاقة خطى المسيرة الخيرة للبطل الخير . يضاف الى ذلك ان البطل المحبطيعي ازمته . وهو مقتنع بان لا خلاص له منها . وهو يبرر هذا لنفسه او للاخرين . في حين ان البطل الشرير في القصص الشعبي والاسطوري نمط اكثر منه شخصية انسانية . اذ يظل البطل الشرير شريرا في كل سمات شخصيته لا يتطور ولا يتغير . وهو لا يعي هذا الشر الذي في داخله ولا يبرره .

وربما بدا البطل (التراجيدي) ـ كما صورته الاداب الاوربية ـ اقرب الى البطل المحبط من البطل الشرير في القصص الشعبي . «فالبطل التراجيدي هو بطل ذاتي بأدق معاني هذه الكلمة لانه لا يفهم القوة الخارجية لا يفهم (الموضوع) ولا ينصاع لاحكامه[5]» . ومثله البطل المحبط الذي فهم الموضوع (وهو كل ما يقع خارج ذات البطل) فهما خاطئا وانفصم عنه وعمّا يتطلبه من سلوك . وكما ان خطأ ما يقترفه البطل التراجيدي بلا وعي منه يؤدي الى نبذه وهلاكه بعد ان كان زعيما او ملكا فاضلا «فالبطل التراجيدي يجب ان يكون فاضلا مع عيب كبير يشوب فضيلته ويؤدي الى هلاكه[6]» . فان البطل المحبط . يعيش ازمة كبيرة تهزه وتغير مفاهيمه فيتجه صوب السلبية والهدم . ويهتز بالضرورة ذلك التوازن بين ذاته وما يحيط بهذه الذات «هناك اذاً توتر بين الذات والخارج ، بين السبب والنتيجة ، هو ما يخلق التراجيديا[7]» .

ولو بحثنا عن بطل آخر في الاداب الاوربية المعاصرة اكثر شبها بالبطل المحبط لوجدنا في البطل «فاللامنتمي الوجودي» كما سمّاه كولن ولسون صورة مقابلة للبطل المحبط . واللامنتمي الوجودي هو انعكاس للفلسفة الوجودية في الفكر الاوربي . فاللامنتمي الوجودي ـ كما يعتقد ولسون ـ هو بطل العصر ، انه من يدرك بأن الانسانية تقوم على اساس واه ، الى جانب انه يرى اكثر واعمق مما يجب لذلك فهو يفهم ما حوله فهماً خاطئا قائما على التعامل مع جوهر الاشياء والناس ، وبما ان الجهد الانساني خاتمته الخراب وينتهي الانسان بالموت فالعدم ، لذلك فأن كل شيء عبث لا طائل وراءه ولا هدف . ويشغل اللامنتمي الوجودي نفسه بجوهر الحياة والموت ، الوجود والعدم «ان اللامنتمي ينظر الى الامور بعين تستطيع ان تنفذ الى صميم خداع النفس المألوف الى ما يعمي الرجال والنساء عيونهم به من مشاعر وانفعالات[8]» . ان الاغراق في الشؤون اليومية التافهة والامال ذات البريق الذي يخطف بصر الانسان العادي تعني السقوط في نظر الوجودي الهارب من اي انتماء «فليس ثمة ذات مفردة معطاة وحدها بل كل ذلك تفترض بطبعها الغير الذي تساكنه وتوجد معه . وهذا الغير يستولي على وجود الذات بما يفرضه عليها من احوال واوضاع حتى لينتهي الامر الى ان تذوب الذات في الغير او في الناس ، فلا تفكر الذات الا كما يفكر الناس ولا تفعل الا كما يفعل الناس ولا تشعر الا كما يشعر الناس . وهذا يفضي الى ما يسميه هيدجر باسم السقوط[9]» .

وتطغى الذاتية على اللامنتمي الوجودي ويتيه في شعاب ذاته الغامضة ـ لا يعرف اللامنتمي من هو . فقد وجد (انا) الا انها ليست (انا) حقيقية . اما هدفه الرئيسي فهو ان يجد طريقا للعودة الى نفسه»[10] وهو حريص على ان يظل حرا في كل الظروف وفهمه لحريته هو فهم خاص جدا . انه التحرر من كل القيود الذاتية منها والموضوعية . ان الحرية هي اشارة البدء كما انها صلب ازمة اللامنتمي والحرية هما اصطلاحان مترابطان دائما . ان مشكلة اللامنتمي هي مشكلة الحرية ... ان الانسان يصبح لا منتميا حين يبدأ بالتذمر تحت وطأة شعوره بانه ليس حرّا[11]» .

ومن نماذج البطل اللامنتمي الوجودي شخصية روكانتان بطل رواية «الغثيان» لجان بول سارتر ومير سول بطل رواية «الغريب» لالبير كامي وغريغور سامسا بطل رواية «المسخ» لفرانز كافكا . نورد هذه النماذج خاصة لتأثيرها الكبير في روائيين عراقيين حاولوا تقليد هذه الاعمال الروائية . ولا سيما في مرحلة الستينات من هذا القرن . وهي المرحلة التي شهدت ظهور هذا النمط من البطولة في الرواية العراقية . وسيرد تفصيل بهذا الشأن في موضع لاحق من هذا البحث .

ولا يعني ما ذكرناه ان شخصية البطل المحبط في الرواية العراقية تطابق شخصية اللامنتمي الوجودي ـ كما عبرت عنه الاداب الاوربية ـ . الا ان هناك تشابها كبيرا في ملامح الشخصيتين . ومنها ذلك الاغراق في الذاتية والتشاؤم وروح اليأس وفقدان الامل في الحياة . الى جانب القلق وانعدام التوازن واتخاذ موقف الرفض والعداء لكل ما يحيط بالبطل من اناس او اشياء او ظروف . وفي النماذج المقلّدة للبطل المحبط في الرواية العراقية صورة مطابقة لهذه الشخصية في سماتها الاوربية . اذ حرصت هذه النماذج على متابعة النمط الوجودي كما رسمته الاداب الاوربية تماما متجاهلة صلة البطل المحبط بالتربة المحلية وضرورة ان تكون هناك صلة ما .

ان الانموذج الذي رسمته الاداب الوجودية في اوربا فرضته ظروف خاصة عاشتها اوربا . فالوجودية نتاج القلق الذي أصاب العالم بعد الحرب الاولى والثانية . وقد كان لها جذور منذ الفلاسفة اليونانيين . الا انها تبلورت في العصر الحديث في منهج فلسفي محدد[12] . ومن هنا فان طبيعة الانموذج الوجودي تشكل وفق تلك الظروف التي عاشها هناك في اوربا .

وليست الوجودية وحدها هي التي ساهمت في خلق الانموذج الذي يقترب من البطل المحبط في صورته التي وجدناها في الرواية العراقية وانما شاركت عوامل اخرى في تكريس مثل هذا النمط من البطولة . ولعل طبيعة رؤية

الانظمة الرأسمالية للفرد في الغرب الاوربي ساهمت في تكريس اليأس والاحباط داخل الشخصية الانسانية هناك . يضاف الى ذلك ان طبيعة الصلة بين الطبقة الراسمالية والفرد حيث يكون الجهد الانساني الفردي تافها اذا ما قيس بالانجاز الالي الهائل تبدو سببا في احساس الفرد بالتيه والضياع ، فالراسمالية تصنع قيمة مادية محددة للجهد الانساني وتحوله بذلك الى سلعة تخضع للعرض والطلب ، ومن هنا فقد انعكست هذه الحقيقة في المجتمعات الرأسمالية على الفكر والفن الاوربيين فوجدنا ذلك الاغراق في الفردية والتشاؤم احساسا من الانسان هناك بالضياع والتفاهة . ان طبيعة المجتمع الصناعي وتطور الالة واتساع الانتاج والاتجاه نحو الاستغناء عن الطابع الخاص للجهد الفردي ادى الى احساس كبير بضياع الطابع الشخصي للشخصية الانسانية وحرمها من تحقيق ذاتها عن طريق العمل الفردي . «يتميز المجتمع الصناعي اذن بتحوّل العلاقات بين الناس الى علاقات بين الاشياء ويتميز ايضا بازدياد تقسيم العمل والتخصص ، فالانسان اذ يعمل يتفتت وينقسم كيانه الى اجزاء ... وكلما زاد الانتاج اتساعا ، زادت الشخصية تضاؤلاً»[١٣].

انّ رد الفعل الانساني يختلف ويتنوع ازاء الفعل الواحد ، ومن هنا فقد تنوّع التعبير عن حالة الضياع التي تعانيها الشخصية الانسانية في ظل الانظمة الرأسمالية ، ففي الوقت الذي برزت فيه صورة المغترب الباحث عن الانتماء والمؤمن بالجهد الانساني وبضرورة ان يجد حلاّما لازمته ، فانّ الاحباط واليأس المطبقين كانا سمة الانموذج الخائب .

● جذور البطل المحبط وتطوّره

ان الظروف الموضوعية ساهمت مساهمة فعالة في صياغة الانموذج المحبط في الفن الاوربي ، ومثله البطل المحبط فقد شاركت الظروف الموضوعية التي شهدها القطر العراقي في تبلور صورته وفي تحديد سماته وابراز ملامحه . انّ مرحلة الستينات التي اعقبت ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ هي المرحلة الاساس في نشوء البطل المحبط وتطوره . وقد شهدت هذه المرحلة هزات سياسية واجتماعية واقتصادية كان لها دورها في الاتجاه الى الخيبة والاحباط . ان الخيبة المريرة التي لحقت بالقوى الوطنية جميعا إثر ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ تركت احساسا عميقا بالحزن والسوداوية فقد ناضلت القوى الوطنية طوال عقود من السنين كي تبدع ثورة تموز ، وفي نهاية المطاف بدت الثورة في صورة هي غير الصورة التي رسمتها لها القوى الوطنية وارادتها . ازاء مثل هذا الوضع كان لابدّ من التعبير عن حالة الاحباط والخيبة التي شهدها الانسان العراقي في تلك المرحلة ، «لقد حاول القاص الشاب ان يقيم تواصلا صحيا مع الواقع الخارجي ، وحاول ان يمارس وظيفته كانسان وفنان ، الا انه وجد امامه عالما معقدا ومليئا بالتناقضات والصراعات وتطل منه عوامل القهر وكوابيس الموت والعذاب والاضطهاد . كان الانسان يذل ويسحق بسهولة ولا يجد مجالا لأحترام كرامته وانسانيته . في مثل هذا الجو الكابوسي ، نما وعي القاص الذي كان يأمل ان تحقق له الثورة حلمه في الحرية والسعادة ، فجاء الارهاب والقمع ومصادرة الحرية الفكرية لتمرّغ احلامه بالخيبة والمرارة والاسى»[١٤].

وكان البطل المحبط تعبيرا عن طبيعة الانسان إثر تلك الخيبة الكبيرة ، اذ رصد تلك المرحلة روائيون عبّروا عن خيبتهم عن طريق المبالغة في رسم صورة البطل المحبط الذي يستمد وجوده من طبيعة الظرف آنذاك ، «وامام هذا الواقع المعقد كان امام القاص احد اختيارين : امّا مواجهة هذا المسخ والقهر بموقف ثوري واع وبالتالي الاصطدام المكشوف بالنظام الذي يستميت من اجل ادامة هذا التعسف وامّا الانكفاء على الذات والتهرب من مواجهة الواقع ، واللجوء الى معالجات ذاتية يسودها الابهام والغموض وترهقها كوابيس غامضة وهموم ذاتية منغلقة . وما حدث هو ان القاص الشاب بفعل هذه الظروف وبفعل مستوى وعيه واستعداده الكفاحي فضّل اختيار الموقف الثاني»[١٥]. ويبدو ان ظاهرة الاحباط شاعت كثيرا خلال مرحلة الستينات ولاسيما في اواخرها ، اذ تشتد الشكوى من شيوع النماذج السلبية في القصص العراقي على وجه العموم ، «وهكذا فان اختفاء النماذج الايجابية وشيوع النماذج السلبية والعبثية هو ظاهرة غير صحية تعكس تخلف وعي القاص الفكري والتاريخي ، وعدم قدرته على الغوص الى اعماق الظواهر الاجتماعية واستيعاب مشكلات انساننا المعاصر»[١٦].

وما من شك في ان لنكسة حزيران عام (١٩٦٧) اثرا بارزا في تكريس هذا الاحباط في الرواية العراقية ، خاصة ، وفي الرواية العربية عامة . والنكسة نتيجة كبيرة لاسباب ومبررات نمت وتركزت ، وكان لابد من حلول تلك الكارثة عام ١٩٦٧ «ان هزيمة حزيران جاءت نتيجة لهزيمة الابنية الاجتماعية والسياسية والعسكرية المعطوبة ، وقد فجرت العديد من القضايا والمشكلات ، وكان لها ابعاد سياسية واجتماعية وعربية وعالمية ، لهذا فان الهزيمة تعد موضوعا واسعا له زواياه المتعددة وجوانبه الكثيرة المتشابكة والمتداخلة»[١٧]. وكان وقع النكسة مكملاً للمازق الذي وجد فيه الانسان العربي المثقف نفسه . وبدا الفنان العربي انسجاما مع طبيعة المرحلة يؤمن بسوداويته وخيبته ويتعاطف مع بواعث اليأس في داخله . ولم ينج الفنان الروائي في العراق من هذا الموقف ، اذ نجده واضحا بارزا في الروايات التي تلت النكسة . والجدير بالذكر ان حدث النكسة فرض ردود فعل مختلفة ، ففي الوقت الذي رسم فيه بعض الروائيين صورة

بطل جديد يمكنه ان يتجاوز بالعمل البناء وبالجهد والمثابرة هذه النكسة فان آخرين رسموا صورة ابطال محاصرين يائسين . «ان هؤلاء الابطال ينظرون الى المجتمع من خلال نظارات اشد قتامة وسوادا ، وهم حين يدمرون العالم تفقد العلاقات قدرتها على الارتباط ويصبح الحلم بديلا للواقع والشعر بديلا للغة الحوار»[18].

***

ان البطل المحبط في الرواية العراقية ضعيف الصلة بالنماذج الروائية الاولى وبداية الانتاج القصصي العراقي . اذ لم يسبق لقاص عراقي ان هدف الى رسم صورة بطل يائس من غير ان يفتح كوة في حياة هذا البطل او ان يكون هناك هدف ما من تصويره يائسا محبطا في مرحلة ما من مراحل صراعه مع ذاته او العالم الخارجي من حوله . الا اننا اذا تلمسنا ملامح مقاربة لملامح البطل المحبط كما تبلور واستقرت صورته فيما بعد في الرواية العراقية نجده في بعض الشخصيات الشريرة التي حكم عليها القاص بالشر منذ البداية بقصد اظهار قيمة الجهد الانساني وميزة الفطرة الخيرة وابراز شخصية البطل الخيّر الذي يؤمن بالعمل وبالصراع من اجل مستقبل افضل . ولم يسبق ان ركّز قاص على الشخصية الشريرة الانتهازية قبل ذنون ايوب حين صوّر شخصية الدكتور ابراهيم ، وكان يعي عملية التصوير ويضيف ظلالا سوداء قاتمة الى مجمل اللوحة التي ظهر فيها الدكتور ابراهيم شريرا غاية في الشر والخبث والدهاء . وقد انتهى جهده بالاخفاق ، الآ انه تلّمس طريقاً آخر للنجاة ، وهو اقتلاع جذوره غير العميقة من الارض العراقية وهجرته الى امريكا . انّ في الدكتور ابراهيم ملامح تقترب من ملامح البطل المحبط الا ان صورة الدكتور ابراهيم لا تطابق صورة البطل المحبط كما تبلور في مرحلة لاحقة . وقد اتسمت شخصية الدكتور ابراهيم بانّ احباطها كان نابعا من طبيعة الارادة الشريرة المنبعثة من داخلها .

وقد نجد ملامح مقاربة اخرى لملامح البطل المحبط في محاولة البحث عن جذوره في (علي الرماح) بطل رواية «شيخ القبيلة» لحمدي علي ، فقد قتل الرماح نفسه في آخر مشهد من الرواية حين رأى ابنة عمّه وهي تجن . لقد حاول ان يهرب من الشر ولكنّ الشر كان يقصده انّى رحل ، وعلى الرغم من انه نجح في الانتصار على الشر الا ان الضحية كانت ابنة عمه فقرر ان لا يتمتع بثمرة انتصاره وجهده فانهى حياته في خاتمة الرواية .

لقد ابتدأ البطل المحبط بتلك الصورة المقلدة التي سيرد الحديث عنها ، ولم يتبلور في صورته الممتزجة بإنموذج حقيقي يرفدها من عالم الواقع ، الا حين طرات ظروف موضوعية دفعت الروائيين الى رسم صورة البطل المحبط المنسجم مع الشخصية الانسانية داخل المجتمع العراقي أنذاك ، والتي عانت من ضغوط وظروف استدعت ظهور هذه الشخصية وتبلورها في صورها المختلفة التي سيرد الحديث عنها .

● صور مختارة من البطل المحبط

ان الشخصية الروائية تستمد اصالتها من طبيعة الشخصية الانسانية ، وبما ان الشخصية الانسانية متنوعة ، وهي تمتلك بصمات متميزة وطابعا متفردا لذلك فان من الصعوبة بمكان ان نضع هذه الشخصية في قالب خاص او نمط محدد ثابت . وينطبق هذا على البطل المحبط الذي يعبّر عن احباطه في كل تجربة روائية بطريقة مختلفة عنها في تجربة روائية اخرى . ان هذا التنوع والاختلاف يقف حائلا امام وضع حدود فاصلة ثابتة بين صورة واخرى ، اذ تظل هناك خصوصيات تتفرد بها صورة دون اخرى . وهذا لا يمنع من وجود خط عام وملامح مشتركة تبدو متقاربة الى حدّ ما بحيث يمكن ان نجمع اكثر من صورة روائية تحت سمة مشتركة . وفي طيات الصورة الواحدة نتبين السمات المتفردة التي تطبع صورة البطل المحبط بطابعها الخاص .

● الصورة المقلّدة :

تتسم الصورة المقلدة للبطل المحبط بضعف صلتها بالتربة المحلية العراقية ، اذ تنأى هذه الصورة عنها وتقترب من الانموذج الروائي الاوربي . ومن هنا فإن هذا النمط من الروايات ينأى عن هموم المجتمع العراقي ولا يعكس الصورة الاصيلة له ، وانما هو يحاول التعبير عن مجتمع غربي يعيش همومه ووضعه الخاص المستمد من طبيعة ظروفه ومشاكله . وغالبا ما تكون هذه الصورة المقلدة مشوهة وغير حقيقية ويمكن رد مجمل سماتها وملامحها الى صور اوربية معروفة رسمها فنانون روائيون امتلكوا ادواتهم ووعوا مجتمعاتهم ، فجاءت اعمالهم انعكاسا لتلك المجتمعات وتعبيرا اصيلا عن المرحلة التاريخية التي يعيشها البطل الروائي هناك .

تطالعنا صورة مبكرة للبطل المحبط في رواية «السجين» لانيس زكي حسن ، وهي صورة تنقصها الاصالة ، اذ تجاري الانموذج الاوربي ولا تلتصق بالارض وتبدو هموم البطل فيها خيالية قياسا بطبيعة البطل المحبط العراقي او العربي او الانسان في دول العالم الثالث عامة . ولا نجد في هذا البطل الذي صاغه انيس زكي حسن من خلال رواية السجين سمات عراقية ، انه بطل مطلق مجرد اكثر منه شخصية عراقية تعيش وتتنفس وتمارس الحياة بتفاصيلها وجزئياتها . ان بطل هذه الرواية نمط وفكرة اكثر منه انسانا حقيقياً .

ومن صور احباط البطل في هذه الرواية انه بلا اسم ، وهو لا يهمه اسمه ولا يريد ان يذكره ، فالاسماء لا تعني شيئا بالنسبة اليه ، مؤكدا على انه سجين يشبه السجناء الاخرين ، وهو

يعني بالسجناء الناس اجمعين «ترى ما هو الاسم الذي اطلق على تلك للزوجة . اللزوجة التي تمخض عنها عناق ابيه لامه وخواره فوقها كالثور ؟ الشهوة . أم الاصفاد ؟ سجين يخرج من سجين الى ما لا نهاية له . وهو حقا لا يريد ان يصدق انهما كانا سخيفين ولكنه لم يكن يستطيع»[١٩] .

وربما رغب انيس زكي حسن في ان يعطي بطله ابعادا مطلقة كي يمثل الانسان حيث كان . ولكن البطل ظلّ بلا جذور تنقصه الحرارة والحياة والصدق الفني .

ويكرر انيس زكي حسن صوره كثيرا الى درجة الملل . لقد فهمنا منذ البداية ـ من خلال الرواية ـ ان الانسان سجين وان الناس اشبه بالنمل فلماذا هذا التكرار والالحاح على هذه الصورة ؟ ولم يكتف كاتب «السجين» بصورة النمل اشارة الى الناس بل استعان بحشرات وحيوانات اخرى وكرر هذه الصور بشكل يستفز احساس القارىء وينفره من الرواية . فالناس نمل وفئران وحشرات وجرذان وثيران وأبقار وحمر . ولا ضرورة فنية لاستعراض هذه القائمة من الحشرات والحيوانات «كان يريد ان يقول لهم انهم فئران ولماذا لا يقول لهم ذلك . وانطلق يصرخ في الشارع : فئران . فئران . فئران»[٢٠] . ويورد في موضع آخر «ولكنهم سادرون اغبياء جبناء نمل قمل . هذه البقرية التافهة . البقرية التي ثار عليها الى الابد»[٢١]. ويقول في موضع ثالث «لم يعد يرعبه انه مع الخراف يثغو مثلها ويسير مثلها نحو سكين الجزار لانه لم يعد مثل الخراف . لقد كان في الماضي يستسلم استسلاما ثائرا . والفرق كبير بين الموقفين»[٢٢] .

ومن صور احباط البطل رفضه الافكار والكتب . وتمزيقه اياها . واعتقاده بانها مضلّلة وان بريق الكلمات سراب خدّاع وانطلق يمزق كل شيء . وشعر بلذة عنيفة بينما كان يمزق كل شيء ويدوس بقدميه على الصفحات . على الاسماء . سيدوس الزمن على هذه الاشياء فلماذا لا يسبق الزمن ؟ ستصحو البشرية في يوم من الايام من غفوتها وتتنبه الى نفسها فتجد انها غارقة وسط اكداس من هذه الصفحات والمكتبات . كلها ثرثرة وانانية وسخف . فلماذا لا يسبق البشرية في هذا ؟ وطفق يدمر كل شيء»[٢٣] .

كان بطل انيس زكي حسن متزوجا ولكنه كان يحس بأنّ زوجه قيد بغيض . عليه ان يتخلص منه «كانت تلك النملة التافهة زوجته تعيش معه في كهف قذر . وكانت تلتف في الليل بغطاء ممزق لابد انه كان مملوءا بالقمل»[٢٤]. قرر ان يطردها على الرغم من انه يرغب في جسدها فقط . أثر حرّيته وانعتاقه من كل القيود الوهمية منها والحقيقية «لقد كانت تنظر اليه ببراءة الطفل . لماذا لا تخرجيني من حياتك الى الابد ؟ انني أريد ان اعيش وحدي وحدي وحدي هل فهمت ؟ وانتبه الى نفسه . لقد كان يصرخ في وجهها كالكلب المسعور . شعر في تلك اللحظة بانه كان يدرك معنى الحرية لاول مرة في حياته ادراكا لم يكن قد عرفه من قبل بهذه السعة وهذا المدى»[٢٥] . انه لا ينتمي الى احد او شيء . ولا يريد ان ينتمي اليه احد او شيء لذلك فقد تخلص من زوجة كما تخلص من قبل من احساسه بالانتماء الى امه وابيه واعتقد بانهما سخيفان لانهما انجباه من غير ان يستشيراه . ولم يكن راغبا في ان يوجد في هذه الحياة لانه يعتقد بانها لعنة دائمة وسجن كبير . عليه ان يسارع بالتخلص منه على وجه السرعة .

وتبدأ رحلته نحو الجنون بعد ان يطرد زوجه ويقرر ان لا يذهب الى المكان الذي يعمل فيه . ويبدأ بتنفيذ افكاره الجنونية ينطلق بالحديث مع نفسه ويطلق اصواتا وكلمات غير مألوفة . ويجلب اهتمام الناس به . ويكون ذلك مدعاة لسخريتهم . وتقبض عليه الشرطة . ويقاد الى المستشفى . ولكنه يفر من الشرطي . انه يكره القيود . ويحب الحرية . وحين يفرّ يستمر ذلك الحوار الداخلي المشوش في اعماقه . وهو اشبه بشريط متقطع غائم . واخيرا يقرر ان ينتحر بأن يرمي نفسه من أعلى الجبل الى الوادي . وينفذ قراره حيث يتحطم جسده ولكن شيئاً من الوعي يظل في رأسه . فيدرك انه عرف الحقيقة في الوقت الذي لم تعد تهمه هذه الحقيقة في شيء «وهكذا تقبع الجثة في حفرة ما . لا يكترث لها احد بينما هي تمثل نتيجة العناء . ولكن من هو الذي يريد الحقيقة ؟ لا يريدها الا صاحبها صاحبها فقط الذي بحث عنها طويلا . وضحى من اجلها ما ضحى . الا ان المهزلة في الامر والسخرية كل السخرية هي في ان الحقيقة لا تظهر الا حين لا يعود صاحبها في حاجة اليها على الاطلاق[٢٦] .» .

ويعطي انيس زكي حسن اكثر من دليل على ان بطله بلا جذور وبلا ارض يقف عليها . لقد غاض في ذات البطل المتضخمة ولم يشدها الى جذر واحد في ارض ما . ان هذا البطل يظل نمطا يلاحق افكار انيس . ويطابق الصورة الذهنية المتطرفة التي رسمها او التي نسخها عن نماذج اوربية اصيلة عكستها ظروف اجتماعية هناك . تطلّبت مثل هذا النمط من الابطال . ومنهم على سبيل المثال روكانتون بطل «الغثيان» لجان بول سارتر او ميرسول بطل «الغريب» لألبير كامي او غريغور سامسا بطل «المسخ» لفرانز كافكا .

ولا نجد صعوبة في تبيّن هذه التاثيرات في رواية السجين . فرواية جان بول سارتر «الغثيان» واضحة التاثير من خلال تلك المشاهد التي تعتري البطل واحساسه بالغثيان وهو يرى ساق زوجه «لم يكن يحتمل مطلقا ان يواجه عينيها عاريتين ثم يشد جسدها الى جسده ويستشعر الدفء بقوة وعنف . وبصق آه انه يريد ان يتقيأ . كانت تتوقع ذلك . كانت تريد ذلك . وكانت تنبهه الى استيقاظها ... وشعر مرة اخرى برغبة في التقيؤ . وارتفع شيء قاتل ثقيل في اعماقه وصعد الى صدره ثم الى حلقومه . ولكنه كبته وتنحنح قليلا . كانت تبرز ساقها ... ولكن الاشياء كلها كانت تصفعه فيرتد الى اعماقه مرة

اخرى ويتحول الى غثيان»[٢٧].

ونجد صدى فكرة رواية الغريب لالبير كامي في هذه الرواية . اذ ان ميرسول يدرك الحقيقة بعد ان يحكم عليه بالاعدام مثلما ادرك بطل انيس زكي حسن الحقيقة وهو يحتضر بعد ان رمى نفسه من اعلى الجبل . ولم تعد هذه الحقيقة تهمه في شيء . ولم تظهر الحقيقة الا حين ماتت الحقيقة . كان قرص الشمس يلتهب خلف التلال . وينشر حقائق جديدة على اشياء قديمة . فكان الكون كله قاموس ضخم اختفت معانيه جميعها في الليل . وطفق الشعاع في الصباح يخط المعاني الجديدة . وكان الحياة لا يمكن ان تتدفق الا من جثة الحياة وكان شيئا لم يحدث ابدا»[٢٨].

ويبدو اثر «المسخ» لفرانز كافكا في تلك الصورة التي رسمها انيس لبطله واحساسه بانه حشرة ضخمة لها عشرون طرفا، وهو يخاف من هذه الحشرة التي هي ذاته. ان هذه الصورة تذكرنا بمسخ كافكا «لقد حملق يوما في حشرة وسخر منها لانه كان لديها عدد كبير من الايدي والارجل، وكان يشعر بالخوف منها ايضا في ذلك الحين. والان اكتشف انه يتمتع بعشرين طرف (كذا)، واذا وضع تلك الاطراف بعضها بجانب البعض الاخر فانها لن تزيد ولن تنقص عن منظر تلك الحشرة. وصار الان يخاف كيانه نفسه، فماذا لو يقطع تلك الاطراف مثلا»[٢٩]. ان الاطراف العشرين لبطل السجين تشبه اطراف غريغور سامسا بطل المسخ الذي افاق ذات صباح، فوجد نفسه، وقد تحول الى حشرة ضخمة «كان في حاجة الى اذرع وايد لكي يرفع نفسه الى اعلى، ولكن لم يكن لديه بدلا من ذلك غير تلك الارجل العديدة الصغيرة التي لم تكف قط عن التحرك في مختلف الاتجاهات، والتي لم يكن في ميسوره ان يسيطر عليها البتة... واخذت سائر الارجل تتحرك على نحو، اكثر اهتياجا في اضطراب كريه الى ابعد الحدود»[٣٠].

نقل انيس زكي حسن ملامح مشوهة لبطله منسوخة عن تجارب اوربية فجاء بطله مزيجاً غريباً غير متجانس، ولم ينجح في اعطائه كيانا مقنعا، كما اخفق في غرسه في تربة ما بحيث يبدو ذا جذور عميقة او ان له ركيزة مكانية او زمانية لايستغني عنها بطل الرواية المعاصرة. كل مافي الامر ان بطل السجين صدى لتلك الرغبة التي دفعت كُتاباً عراقيين في مرحلة من مراحل تطور الرواية العراقية الى تقليد نماذج اوربية من غير ان يكون هناك مبرر موضوعي ينبع من طبيعة التربة العراقية لوجود ابطال يفكرون او يسلكون بالطريقة التي رسمها بعض هؤلاء الكتاب.

● البطل المحبط اثر انتماء خائب :

فكرة او انتماء ما آمن به البطل، واقتنع وضحى وربما التزم به عن طريق تنظيم ما ـ حين يكون الانتماء سياسيا ـ ولكن البطل يكتشف بنفسه زيف جهده السابق ونتيجة تضحيته الكبيرة. وبدلا من أن يبحث عن فكرة اخرى او انتماء جديد فانه يؤثر ان يعمم خيبته على الافكار جميعا وبياس منها ومن الحياة ومن كل شيء. وهو بذلك لايحاول اصلاح تلك الفكرة او ذلك الانتماء ولا يبحث عن تلك العيوب التي هي ليست من صلب الفكرة ومن جوهر الانتماء. وانما يؤثر الهروب الى الابد مشيحا بوجهه عن كل المحاولات التي قد يبذلها من هم حوله بهدف انقاذه من عزلته وانقطاعه عن المجتمع والحياة. يضاف الى هذا انه يعرض عن كل الفرص التي قد تتاح امامه ويمكنه بواسطتها رأب الصدع الكبير بينه وبين الناس من حوله. ان الابطال المحبطين وفق هذه الصورة يتركون على حالهم في كثير من الاحيان حيث تتجاوزهم الحياة من خلال النماذج الفاعلة والايجابية التي تستجد باستمرار. وربما انهى بعضهم حياته بنفسه اوانه فضّل ان يقضي بقية عمره رهين السجن الاخر الى جانب سجنه الروحي المحكم. وفي قليل من هذه التجارب ترسم صورة بطل مغرق في الياس وفي السلبية خلال احداث الرواية. ولكننا نستنتج من السطور الاخيرة ان البطل المحبط سيشفى من احباطه وسلبيته. اذ تهزه تجربة ما هزا عنيفا يقضي على قناعته السابقة بالياس من الحياة والقنوط ازاءها. وهذا ماحدث لعدنان بطل رواية «الهشيم» لجهاد مجيد. ويختار برهان الخطيب في «ضباب في الظهيرة» مصيراً آخر لبطله المحبط. اذ يوغل انيس في ياسه ويزداد اعراضا عن المجتمع من حوله. ويتركه الخطيب غارقا في ياسه مشيرا الى ضرورة تجاوزه ورفضه يائسا من اصلاحه، واعادته الى المجتمع من جديد.

لم تسقط شخصية عدنان بطل رواية «الهشيم» لجهاد مجيد فجاة وانما اهتم كاتبها بنسج الاحداث والمواقف التي برزت احباطها وسقوطها، وحرص على ان يمهد لهذا الاحباط بحيث يبدو طبيعيا ومنطقيا وغير مفروض على سياق الرواية. تطرف عدنان اول الامر في حرمان نفسه من الملذات الحسية، وانكب على الافكار تنسيه واقعه، وتجعله يحلم بعالم آخر تسوده العدالة والمساواة، ولكنه اكتشف فجاة انه في ضلال وان مجتمعه يتهالك على الملذات والامتلاك، فقرر ان يجاري هذا المجتمع، وان يشبع غرائزه ونزواته متخليا عن افكاره وقيمه، وبدا قراره بالتخلص من الكتب الكثيرة التي كان يقتنيها حيث عرضها للبيع «انك تفكر بشكل نظري، أفتك انك تدس انفك بين الصفحات فتتخدر، يمسّك سوط مسحور، سبب بلاهتك هذه الكتب التي ترصفها في الرفوف، تسد عليك منافذ الضوء»[٣١].

بدا عدنان حياته الجديدة متطرفا كما فعل اول مرة حين تطرف في الاتجاه المضاد. وكان هناك اكثر من مبرر لسقوطه منها طبيعة المجتمع في المرحلة التي أرّخ لها جهاد مجيد ـ وهي المرحلة المتاخمة لنكسة حزيران عام ١٩٦٧، اذ تحدث النكسة خلال احداث الرواية ـ تلك الطبيعة التي تدفع بالافراد الى

اتجاهات فردية مسرفة في فرديتها وانانيتها، فما المبرر ان يضحي الفرد من اجل الجماعة، مادام هؤلاء الجماعة لايبالون بالفرد حين يسقط ولا يهمهم امره؟ يضاف الى ذلك الجو العائلي الذي كان يعيشه البطل، لقد كان عدنان على خلاف مع ابيه، وعلى الرغم من ان الاب كان محقا الى حد ما في رفضه لتصرفات ابنه، الا ان اسلوب معاملته لولده عدنان لايخلو من قسوة، وقد دفع اسلوب المعاملة هذا (عدنان) الى ان يصر على اسلوبه الجديد في حياة تافهة لايعبأ فيها بشيء سوى ملذاته وذاته محاولا التنكر لكل ماتعارف الناس على احترامه والتمسك به.

ولم يقف جهاد مجيد عند المبررات الخارجية لسقوط البطل واحباطه، واعني به المجتمع والاهل، وانما تغلغل الى ذات البطل وكشف عن عيوب اساسية مهدت لسقوطه، واولها احساس عدنان بذاته اكثر مما يجب وغروره بنفسه، اورد جهاد هذا من خلال ذكريات عدنان واستعادته لذكرى تخلّي الطلاب عنه، حين اتفقوا جميعا على ان لايمتحنوا، ولم يكن هو صاحب الفكرة، ولكنه مضى في تنفيذها واخيرا وجد نفسه وحيدا في الميدان، لقد علمته تلك التجربة درسا في اللامبالاة وعدم الاهتمام بالاخرين، ونبذ التضحية من اجلهم «شيعوا من غرورك ومغالاتك في تصور نفسك، ليحولوا دون تاثر الاخرين بك، الحملة التي شنها الاساتذة كفيلة بتغيير الطلاب ضدك جعلتك في حرج عند التعامل معهم»[٣١].

ويؤكد جهاد مجيد على فقر بطله عدنان وحرمانه من المتطلبات الاساسية التي يحتاجها الانسان، وهذا هو جذر هموم عدنان، لقد كان محروما منذ ان وجد على هذه الحياة، وحين اتجه بكل كيانه وافكاره الى الكتب يحلم من خلالها بعالم عادل جميل وجد انه يسير في طريق مسدود، فانقلب على قيمه ومثله، ووقف في الجانب الاخر منها عازفا عنها رافضا اياها. اعتاد ابوه ان يشتري له ملابس قديمة وان يعيش في مكان صغير ضيق وان ياكل مايسد الرمق، في الوقت الذي يرفل الاخرون فيه في النعيم، «انها سذاجة وبلاهة، افتراء كل المفاهيم التي حشوت بها دماغك، انك تثير الاشمئزاز لدى هؤلاء المتبهرجين المختالين المنشرحين، منظرك مقرز، يفسد عليهم متعتهم، تعكر امزجتهم وهم يصطدمون بك، انك تلوث ملابسهم الناصعة»[٣٣]. ويستشف القارىء المتعمق ان (عدنان) انصرف لقراءة افكار نظرية ذات طابع خيالي اكثر من انصرافه الى قراءة افكار واقعية حقيقية لذلك فقد ساهمت هذه الافكار في تطرفه، اذ احس بانها ليست اكثر من حقن مخدر يحس بعدها بالارتخاء والخدر ولكنه مالن يصحو من تاثيرها حتى يرى العالم وفق رؤية اخرى.

ويبدو عامل السن المبكر ونقص التجربة واضح التاثير على عدنان، فهو شاب في الحادية والعشرين، ولا تجربة عملية لديه تستند افكاره النظرية المحلّقة في عالم الخيال، لذلك فقد اتجه الى الافكار في سن المراهقة، ثم انصرف عن هذه الافكار، وهو لايزال في مراهقته الفكرية يجرب الفكرة ونقيضها ويكتشف الحقائق بنفسه، وهذا هو شان الانسان انى كان. وقد نجح جهاد مجيد في اضفاء سمة الشمول على بطله، ان (عدنان) يمكن ان يوجد في اي مجتمع، ولاسيما في المجتمع النامي المشابه لظروف مجتمعنا العراقي. فالافكار النظرية خلابة براقة يمكن ان تجتذب الشباب من صغار السن، ولكن هذه الافكار حين لايسندها واقع عملي فان السقوط يكون مدويا، وتكون الثورة على هذه الافكار عنيفة قوية، وهذا ماحصل لعدنان حين اكتشف زيف اتجاهه الى الافكار الخيالية المجردة. لم يكن لهذه الافكار في داخله رصيد من الحياة الواقعية. ان هذه القيم والافكار لم تتبلور الا لضرورة ماسة تختبيء خلفها، وان التخلي عن هذه القيم والافكار تعني ضمنا التضحية الكبيرة بهذه الضرورة الماسة التي هي ركن من اركان الحياة، وحين يتقوض هذا الركن تبدو الحياة فوضى بلا اسس او ركائز. ومن هنا فان القيم والافكار ليست مجرد ترف ذهني زائد ولهو لافائدة منه، وانما هي ضرورات ينبغي ان توجد وان تستمر.

ومن صور احباط عدنان وسقوطه تنكره للافكار والكتب، وهذا مايطالعنا منذ الصفحات الاولى في الرواية «ليس هناك عقيدة تستحق ان تكرس لها نفسك، وتضحي من اجلها بل ليس هناك من يخدم عقيدة بصدق واخلاص»[٣٤]. يضاف الى ذلك تنكره لمجتمعه حيث وصفه بانه «آسن راكد لاتنمو فيه سوى الدفلى»[٣٥]. اما انصرافه الى الجنس بطريقة بهيمية، فهو يؤكد هذه الصور ويكرسها، ان (عدنان) لايرى في منى او ساهرة الا الانثى التي يريد ان يفترسها باية طريقة كانت. وهو يحتقر الناس في قرارة نفسه، ويحاول ان لايستقل مصلحة نقل الركاب لانها «تزدحم بالركاب فتجعلك تلتصق باشكال لاتطيقها من الناس»[٣٦]. وما ان تحين الفرصة لجنس مشوه مع المومسات في «شقة» عبدالامير حتى يتهالك عدنان على هذا الجنس، ويعب منه بشره المحروم. وهو يعامل الساقطات بعنف بالغ حتى انهن يتجنبن دخول غرفته او معاشرته. ويمر حدث النكسة (عام ١٩٦٧) مرورا عابرا على عدنان من غير ان يثير اهتمامه، ويسخر ممن يثيرهم هذا الحدث بحجة عدم الجدوى. وهو يسخر من كل الملتزمين بمبدأ ما بل انه يكرههم، ولذلك فقد كان يكره كل من حوله (عبدالامير ومحمود) لفكرتهما السياسية، كما يكره ايضا عبد علي المتدين ولا يربطه بهذه المجموعة شيء سوى ساهرة خطيبة زميله في العمل (عبدالامير) وعلى الرغم من انه يعلم بانهما مخطوبان فقد لاحق ساهرة وعرض عليها حبه رغبة منه في جرها الى طريق الرذيلة. ويبدو عدنان غاية في التطرف حين يناقش القاضي بخصوص ابيه وامه وبراءته منهما «انجباني بناء على رغبتهما لارغبتي، تحقيقا لآمالهما في الانجاب، تنفيذا لشهوتهما... انا لا اعترف بهما كاب وأم، ليس لي اب ولا ام انا ابو نفسي»[٣٧]. ويبالغ جهاد مجيد بعد كل هذه الصور التي

تنبىء بسقوط عدنـان حين يصف لنـا شذوذ بطلـه عدنـان وخسته حين امسك بذلك الصبي الصغير يريد اغواءه[٣٨].

وبقدر ماكانت مبررات سقوط البطل وتهاويه امام نزواته وغرائزه مقنعة، كانت مبررات عودتـه الى الالتزام والافكـار والمبادىء والتضحيات مقنعة ايضا ومنطقيـة، فقد حلت في خاتمة الرواية روح عبدالامير في عدنان، وعبدالامير هذا نقيض عدنان ويقف منه في الجانب الاخر على امتـداد الروايـة، ولا يحصل هذا الامتزاج بين الشخصيتين الا في خاتمة الرواية، وبعد مقتل عبدالامير، اذ يقتنع عدنان بعد حياة حسية زاخرة بتلك المنطلقات الفكرية القوية والعملية التي كان يقف عليها نقيضه عبدالامير «أردت ان تصرخ عاليـا فخفت منهم، ربما سينهون حياتك في هذه اللحظة، ليس هذا صعبا، انه امر هين كما يبدو من ملاحمهم القاسية»[٣٩].

● البطل المحبط اطار للبطل الملتزم :

في هذه الصورة من صور البطولة المحبطة يـرسم القاص انمـوذجين بطـولين احـدهما: الانمـوذج المحبط والاخـر: الانموذج الملتزم. وهدف القاص هو ابراز صـورة البطولـة الملتزمة من خلال النمط المحبط الذي قد يحكم عليه بالخيبة وبخاتمة سيئة، في الوقت الذي تكون فيه خاتمة البطل الملتزم مشرقة واعدة. او ان القاص يمنحنا في خاتمة الرواية ايحاء بالامل الذي قد يبعث في قلب بطله المحبط وفكره فيعود سويا كالاخرين او بطلا ثوريا يغير في مجتمعه ويتغير من خلاله. الا اننا نشهد على امتداد الرواية صورة بطل محبط يسلك ويفكر عـلى هذا الاسـاس. ان البطل المحبط في هـذه المجموعـة من الروايات ليس عارضا طارئا، وانما يكون هناك تركيز على هذه الصورة، وربما لايقتسم البطل المحبط البطولـة مع البطـل الملتزم حسب، وانما يكون هومحور الرواية وتميل الكفة الى جانبه من حيث اهتمام القاص بـه وتقصي عوامـل احباطـه ويأسه، وسبر اغوار نفسه والكشف عن عالمه الداخلي المعقد. وهذا مانجده في رواية الاغتيال والغضب لموفق خضر الذي يركز على سمير احمد رؤوف، مع انه لايتعاطف معـه في واقع الحال، وانما هدفه من هـذا التركيـز تنفير القـارىء من هذا الانموذج كي يعزف عنه باتجاه الانموذج الملتزم الذي هـو زميله المحامي عبدالرحمن منصور. نستنتج هذا من خاتمـة الرواية، اذ يدخل سمير السجن على حين يجني عبدالـرحمن ثمار ثورة السابع عشر ـ الثلاثين من تموز عام (١٩٦٨).

***

يرسم موفق خضر في روايته الاغتيال والغضب «صـورة بطل محبط وآخر ملتزم، مركزاً على الصورة المحبطة للبطل، وهي سمة في الرواية وميزة لها، اذ تتجسد السمات الايجابية البطل الملتزم حين يصف لنا موفق خضر السمات السلبية في البطل المحبط التي هي بمثابة اطار للبطل الملتزم.

منذ مطلع الـرواية نجـد اننا ازاء معـادلة، امـام وجهين للحقيقة، احدهما: المحامي سمير احمد رؤوف والاخر: المحامي عبدالرحمن منصور، وكلاهما: يحمل فكر حزب البعث العربي الاشتراكي، حيث يتعرضان معا لحدث ردة تشرين عام١٩٦٣. فيختلف نهجهما ازاء المبدأ الذي آمنا به بعد هذه الردة. ففي الوقت الذي يتشبث فيه عبدالرحمن منصور بفكره السياسي فان سمير احمد رؤوف يتخلى عنـه لاهثا خلف احـلام الثراء والغنى وبقدر ماكان عبدالرحمن صلبا امام عوامل الضعف داخل النفس البشرية وازاء الاضطهاد والقسوة التي كانت تسلط عليها من الخـارج ـ فهما معرضان لان تعتقلهما السلطة الظالمة انذاك وذلك بسبب انتمائها السياسي ـ فان (سمير كان) هشا ضعيفا امام نفسه وامام السلطة آنـذاك ـ (بدايـة عام ١٩٦٧) ان ضعفه امام نفسه هو الذي اطاح بانتمائه الفكري وادى الى سقوطه وقد بدأ هذا السقوط حين التزم بقضية دفاع عن ارث ارملة جميلة، وجد فيما تمتلكه كل مايتنقصه من الثراء والقوة والجاه. وتتوطد الصلة بين سمـير والارملة، وتبـدو العلاقة كانها تسير صوب اقترانهما بالزواج. لـولا احساس سمـير بأن هنـاك من يلاحقـه ويتربص بـه. وحين يتـواجه الخصمان على مبارزة بالاسلحة النارية يقتل فيها سمير خصمه الذي يحمل اسمه بل ان سمير يحس بان الخصم هو الذي قتله وانه هو المقتول.

وكما ان (سمير) وعبدالرحمن همـا طرفـا معادلـة، اذ ان احدهما محبط والاخر ملتزم، فان هناء الارملة الغنية وبدرية الكادحة المناضلة تقفان الموقف ذاته. لقد كان هذا التقابل في الشخصيات في ذهن القاص، فجـاءت شخصياتـه في اطارين متضـادين، اطار العبث والشر وعـدم الالتزام والاخـر اطار الالتزام والخير، وقد انتهى المطاف بالفئة الاولى الى الخيبـة والاحباط، في حين اثمر جهد الفئة الثانية فحققت ماتريد عبر حدث الثورة عام (١٩٦٨) الذي كان خاتمة الرواية ونهايـة الاحداث فيها.

وحين نحاول ان نقرا ماوراء سطور موفق خضر مستنتجين من احداثها وشخصياتها رموزا ودلالات، فاننا لانجد الكثير، فالرواية واضحة الرموز مكشوفة الدلالات على الرغم من ان الكاتب حاول ان يعطيها شيئا من الرمز، وذلك حين فـاجانـا بحدث المبارزة التي تحصل بين سمير وشبيهه. ويأتي عنصر المفاجاة في هذا الحدث من ان القاص اورد لنا احداثا واقعية لالبس فيها ولا رمز في مطلع الرواية، وقد نمت احداث القاص بمعزل عن اي تأثير للرمز في الرواية، وفجاة وبـلا تمهيد او ايحـاء مسبق نجد ان (سمـير) يتورط في مبـارزة مع شخص يشبهه، ومع ان (سمير) هو الذي يقتل خصمه ويدخل السجن الا ان احساسه بانه هو القتيل يجعلنا نذهب الى ان القاص قصد طبيعة النهاية التي تنتظر من يتطلع الى الطبقة الوسطى

بعد ماض نضالي وتتجسد هذه الفكرة في شخصية سمير وتطلعاته الى الصعود باية صورة واستخدامه الارملة الغنية وسيلة لهذا الصعود اشارة الى الوسائل غير الاخلاقية التي تستخدمها هذه الطبقة في سبيل الوصول. ومن هذا المنطلق ندرك بان دخول سمير في التنظيم البعثي كان من اجل تحقيق اهدافه غير المشروعة. وحين تعرض لاول احباط بعد الردة نكص ونبرأ من فكره. ولهث خلف الاثراء السريع بمحاولته الاقتران بتلك الارملة الغنية، الا انه لم يحقق مايريده. وذلك لانه كان في مواجهة دائمة مع نفسه. وقد انتهت هذه المواجهة بالقضاء عليه.

وقد حدد موفق خضر زمن النكسة عام ١٩٦٧ بوصفه بداية لرحلة سمير نحو الفقدان والاخفاق اشارة منه الى اثر النكسة في هز النظم المنتمية الى الطبقة الوسطى اذ ان النكسة افقدت هذه النظم وبضمنها الحاكم في العراق انذاك توازنها، وكشفت عن بطلانها وعجزها عن حماية الامة وخونائها من الداخل. وكان موفق خضر في روايته هذه يحذر اعضاء الحزب من التطلع الى الانتماء الى الطبقة الوسطى، اذ ان الخاتمة ستكون قريبة من نهاية سمير. اما الاخلاص للمبدأ والعزوف عن هذه التطلعات، فانه سيؤدي الى الفوز والنجاح وكما حصل ذلك بالنسبة لشخصية عبدالرحمن منصور.

وقد جسدت كل من الشخصيتين الايجابية والسلبية نقيضها بما تمتلكه من سمات، وما تتميز به من صفات. لقد كانت كل منهما اطارا للاخرى. ولكن موفق خضر لم يستطع اقناعنا بنهج بطله سمير، اذ جعلنا نعتقد بان (سمير) كان يحس بالذنب، وانه غير راض في اعماقه عن نهجه، الامر الذي افقده التلقائية في التفكير والسلوك.

فالمحامي سمير كما يصرّح هو بذلك يرى بان الانموذج الجيد ليس هو في لهاثه خلف اهدافه الآنية، وانما في صورة نقيضه عبدالرحمن المخلص لمبادئه، وهنا نتساءل ترى لماذا لم يسلك سلوكه وينهج نهجه، وهو قادر على هذا؟ الا انه لم يستطع ان يقاوم اطماع ذاته التواقة للتملك وللحياة الرخية التي لانضال فيها ولا كفاح؟ ربما كان هذا في ذهن المؤلف. وكان من الافضل ان يترك المؤلف القارىء كي يستنتج ما اطلقه القاص من حكم، وهو ان عبدالرحمن افضل من سمير وما على القاص الا ان يجيد رسم الانموذجين بطريقة حية تجعلنا نحس بانهما بطلان حيان لامجرد نمطين يقف الواحد منهما في مواجهة الاخر.

الهوامش

(١) الاحباط: حالة للعضوية تحدث حين يصعب او يستحيل ارضاء دوافع العضوية او حوافزها د. فاخر عاقل، معجم علم النفس، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٧، ص ٤٧

(٢) ينظر: ارنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الثاني، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ٣٨٢.

(٣) د. عبدالحميد يونس، البطولة في الادب الشعبي، مجلة فكر، السنة الرابعة، العدد الخامس، تونس ١٩٥٩، ص ٩٥.

(٤) الشرير: هو «الشخصية التي لاتكترث بما تعارف عليه المشاهدون او القراء في الرواية من قواعد خلقية بل تسلك سلوكا منافيا لها» د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، مطبعة دار القلم، بيروت ١٩٧٤، ص ٦٠٠.

(٥) د. شكري محمد عياد، البطل في الادب والاساطير، دار المعرفة القاهرة ١٩٥٩، ص ٦٤.

(٦) المرجع السابق، ص ٦

(٧) المرجع السابق، ص ٦٨

(٨) كولن ولسون، اللامنتمي، ترجمة: انيس زكي حسن، منشورات دار الاداب، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٣.

(٩) د. عبدالرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص ١٩ ـ ٢٠

(١٠) كولن ولسون، اللامنتمي، ص ١٧٣

(١١) المرجع السابق، ص ١٣٣

(١٢) ينظر: د. عبدالرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص ١٤ ـ ١٥

(١٣) ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة اسعد حليم، دار القلم بيروت ١٩٧٣ ـ ص ١٣٣

(١٤) فاضل ثامر، معالم جديدة في ادبنا المعاصر، دار الحرية، بغداد ١٩٧٥ ص ١٢ ـ ١٣

(١٥) المرجع السابق، ص ١٣

(١٦) المرجع السابق، ص ٦٦

(١٧) شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٣١

(١٨) المرجع السابق، ص ١١٤

(١٩) انيس زكي حسن، السجين، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦١، ص ١٠

(٢٠) المصدر السابق، ص ٧٢

(٢١) المصدر السابق، ص ٨٧

(٢٢) المصدر السابق، ص ٤٤

(٢٣) المصدر السابق، ص ٢٩

(٢٤) المصدر السابق، ص ١٩

(٢٥) المصدر السابق، ص ٢٥

(٢٦) المصدر السابق، ص ١٢٥

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٠، ٢١

(٢٨) المصدر السابق، ص ١٢١

(٢٩) المصدر السابق، ص ٦٠

(٣٠) فرانز كافكا، المسخ، ترجمة منير البعلبكي، منشورات مكتبة النهضة، بيروت ١٩٥٧، ص ١٢، ١٣

(٣١) جهاد مجيد الهشيم، الغري الحديثة، النجف ١٩٧٤، ص ١١

(٣٢) المصدر السابق، ص ٢٢، ٢٣

(٣٣) المصدر السابق، ص ١١

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٣٣

(٣٥) المصدر السابق، ص ١٣

(٣٦) المصدر السابق، ص ٦٨

(٣٧) المصدر السابق، ص ١٠٨

(٣٨) المصدر السابق، ص ١١٤، ١١٥

(٣٩) المصدر السابق، ص ١٧١

الجزائر
معالم
العدد رقم 4
1 أبريل 2011



من أنماط التنـــاص:

علاقات الحضور المتفاعل*

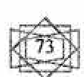
بقلم : ناتالي بيقيي- غروس ترجمة: د.عبد الحميد بورايو (ج .الجزائر)

تبعا لما فعله جانيت Genette نميّز نمطين من العلاقات التّناصّيّة: المؤسّسة على علاقة حضور متفاعل بين نصّين أو أكثر (والتي حصر فيها مؤلّف الطّروس التّناصّ) والمؤسّسة على علاقة تحريف. من أجل دراسة الأشكال التّناصّيّة المختلفة في تفرّدها، نعارض بالذّات العلاقات الضّمنيّة بالعلاقات الصّريحة: قد يحدّد المرجع برمز خطّيّ أو، على الصّعيد الدّلاليّ، عن طريق الإشارة إلى عنوان العمل، أو اسم كاتبه. يمكن أن تقوم على غياب كلّيّ لأيّة علامة لا تجانس: يعود حينئذ للقارئ أن يرصدها ويوضّح المناصّ (عن هذه النقطة، انظر القسم الثاني من الجزء الثالث في هذا الكتاب).

أ-الاستشهاد:

يأخذ الاستشهاد مشروعيّته كواجهة للتّناصّ: يجعل إدراج نصّ في آخر واضحا. تجلّي الرّموز الخطّيّة – عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف المائلة أو علامات التنصيص ...– هذه المغايرة heterogenete. هكذا أمكن لمونتيني Montaigne أن يصف نصّه بـــ"ترصيع سيّئ الوصل "Marqueterie male jointe (المحاولات، 1592، III، 9 ، "خيلاء "de la vanite) والنّصّ الذي يكثر من الاستشهادات يشبّه على الدّوام بالفسيفساء، بـــ"un patch-work" [دليل ديكور يحتوي على قطع قماش متنافرة]، أو بلوحة يلصق فيها الرّسّام مقطّعات من الصّحف أو قطعا من الورق المرسوم. يظهر الاستشهاد إذن كوجه رامز للتّناصّ لأنّه يمثّل وضعيّة للنّصّ يكون فيها محكوما باللاّتجانس والتّشظّي.

لكن الاستشهادات معتبرة أيضا كشكل أدنى: يقول عنها أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon "درجة الصّفر في التّناصّ" (اليد الثّانية أو فعل الاستشهاد La seconde main ou



le travail de la citation، لوسوي Le Seuil، 1979). بسيط وبديهيّ، يفرض الاستشهاد نفسه في النّصّ، دون أن يتطلّب من القارئ إعمال الذّهن أو معرفة خاصّة. معيّن من نفسه غير أنّ العناية الكبيرة مطلوبة من أجل اكتشاف هويّته وتأويله: اختيار النّصّ المستشهد به، حدود تقطيعه، طرق تركيبه، المعنى المضفى على إدراجه في سياق مستجدّ ... إذا ما كانت تمثّل عناصر أساسيّة في دلالته.

إذا ما كان الاستشهاد يمكن إهماله في مجال التّناصّ، فلأنّه يبقى أيضا مرتبطا بوظيفته القانونيّة، المتمثّلة في السّلطة. يعرّف ليتراي Littre الاستشهاد بالصّفة الآتية: (فقرة مستمدّة من مؤلّف قد يكون ذا سلطة.) هذه الوظيفة في الواقع أساسيّة، يسمح الاستشهاد بتقوية وقع حقيقة خطاب ما فيوثّقه. هكذا، في مذكّرات مابعد–القبر Memoires d`outre-tombe، يستدعي شاطوبريان Chateaubriant فقرة طويلة مأخوذة من مذكّرات فرنسوا ميوط Francois Miot، محافظ الجيوش في الحملة على مصر، لكي يوثّق القصّة التي رواها حول مجازر يافا التي اقترفها نابليون Napoleon: (لكي أثبت أيضا حقيقة مؤلمة، لم تكن هناك مندوحة من رواية شاهد عيان. إلى جانب ذلك لكي أعرّف بصفة عامّة بوجود شيء، لابدّ من معرفة خصوصيّاته: الحقيقة الأخلاقيّة لفعل لا يمكن أن تكتشف إلاّ من خلال تفاصيل هذا الفعل)، هكذا يؤكّد شاطوبريان Chateaubriant قبل أن يدرج شهادة ميوت Miot (مذكّرات ما بعد القبر Memoire d`outre-tombe، 1849–1850، كتاب 19، القسم 16).

غير أنّ الرّواية يمكنها أن تسند للاستشهاد لوظائف مختلفة تماما. هكذا، في الإعدام La mise a mort لآراغون Aragon، اختيار أوجين أونيقين Eugene Oneguine، المذكورة عدّة مرّات، غنيّ بالدّلالة. أول استشهاد في الرّواية مأخوذة من بوشكين Pouchkine وهو من باب الكناية: يتمّ إدراجه في فقرة حيث يشير السّارد إلى لينينغراد Leningrade، وهو الموضع المشترك للنّصّين. يدعم الاستشهاد حينئذ بقوّة شعر الحكي؛ لأنّه، كما كتب فاليري لاربو Valery Larbaud: استشهاد تمّ اختياره بعناية يثري ويوضّح المقطع حيث يظهر فيه كشعاع شمس ينير منظرا: أشعّة نهايات الأماسي، تجلّي، وتمنح رونقا حتّى لمناظر عارية ورتيبة مثل مرتفعات إيبير Epire [باليونان] منظور إليها من جهة البحر أو من خليج كورفو Corfou. ثمّ إنّ هذا البيت الشّعري، هذه الجملة ما بين علامتي تنصيص جاءت بالطّبع، لتوسّع الأفق الثّقافي الذي أرسمه حول القارئ. إنّه دعوة أو تذكرة، تواصل معقود: جميع الشّعر، كلّ

الكنز الأدبيّ المستدعى للحظات، تمّ وصله مع ما ينطبع في ذهن من يقرأه. هي الأرضيّة ذاتها *in no strange land*.

"تحت حماية القدّيس جيروم Sous l`invocation de saint Jerome"، تقنية Technique، غاليمار Gallimard، 1946.

غير أنّ استدعاء بوشكين تبرّره لعبة المرآة التي تنشأ بين النّصّ المستشهد به والنّصّ المستشهد [بكسر الهاء]. فالمنافسة التي تفرّق ما بين ألفريد Alfred وأنثوان Anthoine تشبه ما يجعل لنسكي Lenski يعارض أونيغين Oneguine، ونفس الشّيء لمّا يكتب ألفريد Alfred إلى فوجير Fougere، وتكتب طاطيانا Tatiana إلى أونيغين Oneguine: إنّه معنى العبارة المصدّر بها كتاب " رسالة إلى فوجير Fougere حول جوهر الغيرة" (الإعدام La mise a mort، غاليمار Gallimard، 1965). تندرج في شبكة موضوعاتيّة أساسيّة في رواية أراغون Aragon، الصّراع الثّنائيّ، فالاستشهادات ببوشكين Pouchkine مبرّرة في العمق. يتبلور صدام لنسكي Lenski مع أونيغين Oneguine، حول الغيرة، وضع الشّخصيّتين من بين الثّنائيّات المستدعاة بعدد وافر في الإعدام La Mise a mort، من أجل تصوير أزمة الهوية التي كانت سببا في انشطار أنطوان Antoine إلى ألفريد Alfred/أنثوان Anthoine. تندرج استشهادات بوشكين Pouchkine بصفة طبيعيّة في سلسلة نصوص،الحالة الغريبة للدكتور يكيل Docteur Jekyl وميستر هايد Mister Hyde، بيتر شلميهل Peter Schlemihl، الأحياء الرّاقية ...Les Beaux Quartiers والتي أبرزت شخصيّة منشطرة. بالإضافة إلى ذلك، يصرّح بوشكين Pouchkine، في نهاية روايته الشّعريّة، متقمّصا شخصيّة، أونيغين Oneguine، التي يدعوها " [s] رفيقة السّفر الغريبة": فما أونيغين Oneguine سوى الوجه المضاعف للمؤلّف، مثل ألفريد Alfred/أنثوان Anthoine، الوجه المضاعف لأراغون Aragon. ملفوظ الإعدام وتلفّظه ينعكس من جديد في أوجين أونيغين Eugene Oneguine: فرواية بوشكين Pouchkine تصبح مرآة لـ" يكذب–صدقا mentir-vrai" الأراغونية.

من المهمّ أخيرا ملاحظة أنّ الاستشهاد بقدر ما يكون مبرّرا أكثر بقدر ما تنعقد صلة استعارية بين ملفوظ النّصّين وتلفّظهما. ولا تكون الموضوعات (الحب، الغيرة، مأزق الهوية...) وحدها مشتركة في الرّوايتين، لكن أيضا حبك القصّة نفسه: الإعدام La mise a mort هي أيضا استرجاعيّة مثل نصّ بوشكين Pouchkine، كما يدلّ على ذلك بوضوح الاستشهاد الختامي

"رسالة إلى فوجير Fougere" والذي استعيد في مستهلّ القسم الموالي، "المرآة بروت Le miroire Brot":

لكن ما لقصّتي يصيبها الارتباك... ما لها تضيع. ما لها تنكسر. مثل درب، مثل خيط. تنحلّ تماما. تتفكّك. ما لها قصّتي، لا يتوحّد فيها شيء. هل هو غرامك. هل هي خطوات الظلّ هذه. قصّتي لا رابط لها، لا جذع لها، لا رسم لها، يمكن القول أنّها ممزّقة، لكن أيّة إبرة، وأيّة يد لن تمرّر عليها لتخيطها ؟

"مرآة بروط Miroir Brot"

من الواضح، أنّ الاستشهاد ليس أقلّ تعقيدا من ذلك. يتجاوز كثيرا الوظائف التّقليديّة المعروفة، السّلطة أو التّزيين: لمّا يندرج في رواية، قد يندمج في موضوعاتيّتها الخاصّة مثلما في كتابتها؛ الشّخصيّات الجانبيّة التي يدخلها قد تظهر كأعضاء لها وجودها المستقلّ والكامل بين الشّخوص الروائيّة. بالإضافة إلى ذلك فإنّ الاستشهادات المستمدّة من بوشكين Pouchkine في الإعدام La mise a mort، وهي رواية تستدعي نصوصا على قدر ما هي متعدّدة على قدر ما هي متنوّعة، تتطلّب أن توضع في الحساب الصّلات التي تربط ما بين النّص المستشهد به والنصّ المستشهد [بكسر الهاء]، لكن أيضا بين مختلف التجلّيات لنفس النّصّ وبين مختلف النّصوص المستشهد بها.

ب-الإحالة

الإحالة مثل الاستشهاد، هي شكل صريح للتّناصّ. لكنّها لاتعرض النّصّ الآخر الذي تحيل عليه. فهي تقيم علاقة غياب in absentia إذن. لهذا هي مفضّلة لمّا يتعلّق الأمر فقط بإحالة القارئ على نصّ، دون استحضاره حرفيّا. هكذا، الإحالة، عند بالزاك Balzac، الوسيلة الصّريحة لمضاعفة التّواصل ما بين مختلف روايات ملهاة اللبشر La Comedie humaine. في لويس لامبير Louis Lambert تكتسب الإحالة التّناصّيّة الدّاخليّة دورا استراتيجيّا حاسما. يؤكّد السّارد، الذي يحكي ذكريات صديقه في المدرسة الدّاخليّة، لويس لا مبير، ويكتب القصّة، (الموجّهة لتبجيل شاهد متواضع حيث تثبت حياة) هذا المخلوق غير العادي:

في الكتاب الذي تبدأ به هذه الدّراسات، استعنت لكتابة عمل خياليّ ذي عنوان مخترع حقيقة من طرف لامبير، و[...] منحت اسم امرأة كانت عزيزة عليه، لفتاة مشبعة بالوفاء؛ لكن هذه الاستعارة ليست هي الوحيدة التي أدين بها له: طبعه، انشغالاته كانت مفيدة لي في هذا التّركيب الذي يدين موضوعه لبعض ذكريات تأمّلات مرحلة الشّباب.

بالزاك Balzac، لويس لامبير Louis Lambert، 1832

مثل هذا التّصريح لا يكتفي بمدّ جسر بين مختلف أجزاء ملهاة البشر La Comedie humaine والتّذكير بوحدتها. إنّه يفترض أيضا أن يكون المروي له لويس لامبير قد قرأ الأولى من محاولات فلسفيّة، ولعلّه قرأ أيضا جلد الأسى وأنّه، بالتّالي، اكتشف جيّدا الصّلة المعقودة بين الرّوايتين –تشترك الشخصيتان في (الفضول الفلسفي، العمل المفرط، حبّ المطالعة) (هـ. بالزاك H.Balzac، جلد الأسى La Peau de chagrin، 1831، الجزء الثّاني). لويس لامبير Louis Lambert يظهر باعتباره "النّموذج" لرفائيل Raphael " والمرأة العزيزة عليه" هي النموذج بالنسبة لبولين Pauline. يحدث كلّ شيء وكأنّ لويس لامبير Louis Lambert ينمّي المؤلّف المجهض لــرفائيل Raphael، نظريّة الإرادة عنده، (هذا الكتاب الكبير الذي تعلّم من أجله اللغات الشّرقية، التّشريح، الفيزيولوجيا، والذي خصّص له الجزء الأكبر من زمنه [...]) والذي (سيستكمل أعمال مسمر Mesmer، ولافاتير Lavater، ودوغال de Gall، وبيشات Bichat، فاتحا طريقا جديدة للعلم البشريّ) " نفس المصدر".

لكن إنّها أيضا وبالخصوص لعبة معقّدة تقيمها هذه الإحالة بين الخيال والواقع، السّارد والمؤلّف. لأنّها لا تتوقّف عند رسم قرابة بين شخصيّتين خياليّتين: فتعيّن أحدهما،لويس لامبير Louis Lambert، باعتباره النموذج الواقعيّ للآخر؛ تتوجّه إذن إلى اقتلاع شخصيّة لويس لامبير وكتاباته من الواقع. مؤلّف رفائيل Raphael ليس خياليّا: نموذجه كتاب "واقعيّ"، كتاب شخصيّة روائيّة...: يحدث التّناصّ أثر دوار مادام، بقدرة قادر، تتعيّن الرّواية كنموذج أصليّ للخيال، مستبعدا هكذا حدود الواقع، وكأنّها مندرجة في عالم الرّواية نفسه. بالإضافة إلى ذلك العلاقة التّناصيّة تتّجه نحو تطابق سارد لويس لامبير Louis Lambert مع مؤلّف جلد الأسى: مع بلزاك ذاته. إنّه مقام الرّواية نفسه يصبح عرضة للتّشويش، مادام يهدّد بالوقوع في ماهو سيري، إلاّ إذا لم تكن صورة المؤلّف هي المسقطة في الأثر الخيالي. بغرض وضع غنى هذه العلاقة المقامة بين النّصّ ومناصّه في الاعتبار،لابدّ من الإضافة أيضا بأنّها تسمح لبلزاك بتحويل القراءة من

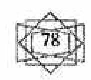
نمط السّيرة الذّاتيّة التي قد تحاول اتّجاه قصّته: فبلزاك ليس نموذج لويس لامبير، ما هو سوى الشّاهد الأمين (طريقة أخرى لإثبات وجود البطل...)؛ بانقلاب مدهش، تصبح الشّخصيّة هي النموذج (لشخصيّة أخرى)، فالمؤلّف ما هو سوى السّارد المتواضع لما "عرفه حقيقة".

ج-السّرقة

بقدر ما تكون السّرقة بالنّسبة للتّناصّ ضمنيّة يكون الاستشهاد صريحا. تحدّد هكذا، بصفة دنيا، لكنّها مقبولة، كاستشهاد غير معلّم. سرقة عمل، هي أن تستحضر فقرة بدون أن يبيّن المستخدم للفقرة بأنّه ليس مؤلّفا لها. تستعار للدّلالة على السرقة تعابير مثل السّطو والاختلاس؛ تكون أكثر عرضة للاستهجان لمّا تكون الفقرة مأخوذة بحرفيّتها وطويلة. تمثّل اعتداء على حقّ الملكية الأدبية و نوعا من الغشّ لا تضع فقط ذمّة السّارق موضع الاتّهام، بل أيضا قواعد السّير الحسن التي تحكم دوران النّصوص. يثور مارمونتيل Marmontel ، في أحد خطاباته، ضدّ ناقل، نسب إلى نفسه فقرات بعض معاصريه (نشل بضاعة وعرّى المارّة في زوايا الطّريق) (جان-فرنسوا مارمونتيل، خطابات أو عظات أكاديميّة، 1776).

استفراغ المكتبة من نصوصها، الاحتيال بإدراج نصوص الآخرين في كتاباته، ذلك هو ما سعى إليه لوتريمون Lautremont في أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror، هكذا في بداية الأغنية V، يكون وصف طيران الزّرازير استشهادا، طويلا جدّا لكنّه غير معلّم، مستمدّ من موسوعة الدكتور شنو Chenu (انظر موريس فيرو Maurice Viroux، "لوتريمون Lautremont والدكتور شنو Chenu"، مركور دو فرانس Mercure de France، ديسمبر 1952):

أسراب الزّرازير لها طريقة في الطّيران خاصّة بها، وتبدو خاضعة لخطّة موحّدة ومنتظمة، بحيث لا يمكن أن تصدر إلاّ عن فرقة خاضعة لنظام صارم، مطيعة بدقّة لصوت قائد أوحد. إنّها تخضع لصوت الغريزة، وتدفعها غريزتها للاقتراب دائما أكثر من مركز الفصيلة، بينما سرعة طيرانها يحملها بدون انقطاع إلى ما فوق؛ بحيث أنّ هذه العصافير العديدة، المجتمعة هكذا بنزوع مشترك في اتّجاه نفس النّقطة الجاذبة، ذهابا وإيّابا بدون انقطاع، تدور وتتقاطع في كلّ اتّجاه، مشكّلة نوعا من الدّوّامة المضطربة بقوّة، حيث المجموع كلّه بدون متابعة اتّجاها مؤكّدا، يظهر ذو حركة عامّة تنمو حول نفسها، تنتج عنها حركات دوران خاصّة بكلّ جزء من أجزائها، وحيث يوجد فيها المركز، تنزع بلا انقطاع إلى أن تنمو، لكنها بدون انقطاع



تنضغط، تدفع دفعا بفعل القوّة المعاكسة للصّفوف المجاورة التي تضغط عليها، وهي الأكثر التصاقا من غيرها من هذه الصّفوف، والتي هي تسعى بدورها لأن تكون أكثر قربا من المركز. رغم هذه الطّريقة الفريدة في الالتفاف والدّوران، الزّرازير لا تتصدّع صفوفها، بسرعة نادرة، جوّ نشيط، وتكسب بصفة محسوسة، في كلّ ثانية، أرضا ثمينة من أوجل وضع حدّ لتعبها والوصول لهدف حجّها. أنت، نفس الشيء، لا تنتبه للطّريقة التي أغنّي بها كلّ واحدة من هذه المقاطع الشّعريّة.

(لوتريمون Lautreamont، أغاني دومالدورور Les Chants de Maldoror، الأغنية V، المقطوعة 1، 1869).

العبارات المسطّرة من طرفنا هي وحدها التي تميّز النّصّين عن بعضهما: السرقة بيّنة، فهي طويلة إلى درجة لا يمكن فيها ردّ الاتّفاق إلى تشابه بالمصادفة، وليس هناك أيّة إشارة لموضع الاستعارة ولا لأصلها. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ لوتريمون Lautremont يمحي عمليّة الأخذ التي قام بها الدكتور شنو Chenu من قينو دو منتبليارد Gueneau de Montbeillard، مساعد بوفون Buffon: فهو لا يسرق فقط من الموسوعة، لكنه يحوّلها إلى سرقة.

إنّ الاستهجان الأخلاقي والتّشريعي في نفس الوقت للسرقة (كعملية ردع) أظهرت أنّ الاستشهاد يسمح بإحداث توازن، بدون شكّ عارض لكنّه ضروريّ، بين دوران الأفكار واحترام الملكية الأدبية. يفهم لماذا الاستشهاد مرتبط بالسرقة، مادام لا يتميّز عنها بغير مجرّد تعيين عمليّة الأخذ عن الآخر.

د-التّلميح:

يشبّه التّلميح عادة، بدوره، بالاستشهاد، لكن من أجل أسباب مختلفة تماما: لأنّه ليس حرفيّا ولا صريحا، يمكنه أن يبدو أكثر خفاء ودقّة. هكذا بالنّسبة لشارل نوديي (استشهاد خالص ليس سوى البرهان على معرفة سهلة ومشتركة؛ غير أنّ تلميحا جميلا يكون أحيانا خاتما سحريّا) (قضايا أدب مشروع، كرابلي CrapeletK، 1828). إنّه ما تتطلّبه بطريقة مختلفة ذاكرة القارئ وذكاؤه ولا يقطع استمراريّة النّصّ: فالتّلميح دائما بالنسبة لشارل نوديي، (هو طريقة ذكيّة في نقل فكرة معروفة جدّا إلى الخطاب، بحيث يختلف عن الاستشهاد فهو ليس في حاجة إلى أن يسند باسم المؤلّف، الذي يكون معروفا من جميع الناس، خاصّة وأنّ الملمح الذي يستعيره هو

استدعاء مباشر لذاكرة القارئ أكثر منه سلطة، كما هو الأمر في الاستشهاد الخالص، لكي تستعيد الذّكرى حسب نظام آخر للأشياء، مشابه لما هو مطروح) (نفس المرجع).

مع ذلك فإنّه لا بدّ من التّذكير إلى أنّ التّلميح يقوم، كما كتب فونتانيي Fontanier ، على (الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لا نذكره حيث أنّ هذه العلاقة نفسها توقظ الفكرة) (صور الخطاب Figures du discours، فلامّاريون Flammarion، 1977)، هذا الشّيء ليس دائما هو المدوّنة الأدبيّة. من الواضح في الواقع أنّ التّلميح يتجاوز كثيرا حقل التّناصّ. مادام يمكن الاستشهاد بكتابات غير أدبيّة، يمكن الإحالة، عن طريق التلميح، إلى التّاريخ، إلى الميثولوجيا، إلى الآراء أو إلى الأخلاق: إنّها الأنماط الثّلاثة للتّلميح التي يميّزها فونتانيي Fontanier ويضيف إليها التّلميح اللّفظي verbal، الذي (لا يمثّل سوى لعبة كلمات). وهو المعنى الذي يتعلّق في الواقع بأصل الكلمة –باللاّتينيّة allusio مشتقّة من ludere (لعب).

ما دام التّلميح شكلا من التّناصّ، يفترض إذن أن تكون للإحالة غير المباشرة للأدب خصوصيّتها فتستدعي بصفة خاصّة ذاكرة القارئ. يفترض الإيحاء الأدبي في الواقع أن يفهم القارئ من عبارة مبطّنة ما يريد المؤلف منه، فيفهمه بدون أن يصرّح له بذلك. لمّا يعتمد على لعبة عبارات، يبدو أكثر كعنصر لعبيّ، كنوع من الغمز المزحي الموجّه للقارئ. هكذا في "التّحقيق L`inquisitoire" لروبير بنجي Robert Pinget، يقيم الإيحاء تواطئا حقيقيّا بين السّارد والقارئ، على حساب شخصيّة الخادم الأصمّ حيث العيب النّطقيّ يغيّر ليس فقط التّعبيرات المصطلح عليها ("أبرز شعره الطويل"، "لا يخرج من مطبخ جوبيتر"...)، العبارات المتخصّصة ("opuscrule") أو التي تنتمي لحداثة غريبة عنه ("electricienne" عوض "estheticiennes")، بل أيضا أسماء العلم التي تحيل على المحيط الثّقافي (Cubidon عوض Cupidon...). يغيّر حتّى العناوين: هكذا يتكلم بهذه العبارات عن مسرحية موليير الممثّلة في حديقة قصر أسياده أثناء حفل عظيم:

[...] بدأوا إذن حوالي الحادية عشرة وعشرين دقيقة، يسمّى ذلك foutreries d`Escarpin حكاية معقّدة حيث الخادم يهرج دوما يريد أن يزوّج سيّده الشّاب ولا يرغب الوالد في ذلك فيما فهمت فيضع المسامير في العجلات، يمزح معه إسكاربن Escarpin ويضعه في كيس لكي يضربه. التحقيق L`inquisitoire، نشر دومنوي Ed. De Minuit، 1962.



يجدر التّنبيه أنّ الممثّل الذي يلعب دور "إسكاربن Escarpin" يسمّى لوبوكن Lepoquin: فإذا كان الإيحاء يغيب عن الخادم، يفترض أن يكون مدركا من القارئ الذي يتعرّف من خلال هذا الاسم على جناس تصحيفيّ لبوكلن Poquelin. يغنى التّلميح الأدبيّ، عن طريق اللّعب بالكلمات، بفعل جهل الشخصية،الذي يقدّم في قالب استخفاف مزحيّ، ما دام يندرج في سياق عيوبه النّطقيّة: فرهافة الحكي، التّواطؤ المتعالم الذي يقيمه مع القارئ، ناتج جزئيّا من الخواء الثّقافي الذي يعاني منه الخادم.

بصفة عامّة، يكون الإيحاء أكثر فعاليّة كلّما عالج نصّا معروفا، بحيث الاشتراك معه في كلمة أو كلمتين تكفي الإحالة عليه. هكذا، بدون مجازفة كبيرة، يمكن ضمان أنّ التّلميح إلى لافونتين La Fontaine، في مقطع المحيط الذي نجده في أغاني مالدورور لا يمرّ دون أن يثير الانتباه:

أيّها المحيط العجوز، عظمتك المادّية لا يمكن أن تقارن إلاّ بقدر ما بذل وما كان لابدّ أن يبذل من قوّة فعّالة لتولّد مجموع ما تحتويه من ماء. لا يمكن الإحاطة بك بلمحة واحدة. [...] يأكل الإنسان عناصر قوته، ويبذل جهودا أخرى، تؤهّله لمصير أحسن، لكي يبدو سمينا. ليتضخّم بقدر ما يريد، هذا الضّفدع المحبوب. لتطمئنّ، لن يبلغ مبلغك في الضّخامة؛ هذا ما أفترضه على أقلّ تقدير. لك منّي التّحايا، أيّها المحيط العجوز!

لوتريمون Lautremont، أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror ، الأغنية I ، 1896.

ينقل التّلميح هنا عبارات العلاقة التي يقيمها مؤلّف خرافات الحيوان : فالضّفدع هو الإنسان الذي يدّعي بأنّه قويّ مثل الثّور، أي المحيط. عظمة المحيط، صغار الإنسان: تلك هي العظة التي يستمدّها لوتريمون Lautremont من تلميحه لخرافة الحيوان. يكمن تفرّد هذا التّلميح في كونه يكشف عن مبدإ خرافة الحيوان (الضّفدع مثل الإنسان، مزده بنفسه وغير واع بضعفه) ويثري دلالته، دون أن يستحضره بصفة صريحة.

لايظهر التّلميح دائما إذن كغمزة متواطئة موجّهة للقارئ. عادة، ما تأخذ الشكل البسيط لأخذ من جديد، حرفيّ إلى حدّ ما وضمنيّ. هكذا، في سونيتة 25 من حالات ندم des Regrets، لبالاّي Bellay يقتبس فيها أحد أبيات الشّعر الأكثر انتشارا لبيترارك Petrarque، والتي كانت معروفة لدى رجال النهضة:

Malheureux l`an, le mois, le jour, l`heure et le poinct

Et malheureuse soit la flatteuse esperance

Quand pour venir icy j`abandonnay la France:

La France, et mon enjou don't le desir me poing.

Les Regrets, 1558.

البيت الأوّل من السّونيتة هو ترجمة واضحة للبيت:

(Benedetto sia`l giorno e`l mese e l`anno, la stagione, e`l tempo e`l punto)

(ليبارك النّهار والشّهر والعام Beni soit le jour et le mois et l'année)، الجملة التي احتفل بها بيترارك Petrarque بلقائه مع لور Laure، في السّونيتة 61 (انظر تعليقات وحواشي طبعة دروز Droz، 1979)؛ مترجم بالآي قلب دلالتها (أصبح الاحتفال لعنة) فطبّقها على سياق مشؤوم (المنفى). يكون التّلميح أكثر حدّة لمّا يتأسّس على الوفاء بحرفيّة النّصّ وعلى القلب الجذريّ لمعناه. في هذه السّونيتة، لبالآي يسجّل اختلافه بوضوح مع البتراركية، وهو ما اتّبعه أيضا في الزّيتون حيث نجده قد أخذ نفس هذا البيت، بدون أن يغيّر في حرفيّته أو في سياقه:

O prison doulce, ou captif je demeure

Non par dedaing, force ou inimite,

Mais m`y tiendra jusqu`a tant que je demeure.

O l`an heureux, le mois, le jour et l`heure,

Que mon coeur fut avecq`elle allie!

O l`heureux noeu, par qui j`y fu`lie,

Bien que souvent je plain`, souspire et pleure!

L`Olive, 1549

التّلميح إلى بتريارك Petriarque يربط إذن، بالإضافة إلى ذلك، حالات ندم Les regrets بالزّيتون L`Olive.

مهما كان اللّعب بالمعنى الذي يشير إليه مثل هذا التّلميح، عندما يكون النّصّ الذي يحيل إليه لم يعد حاضرا بفعاليّة في ذاكرة القرّاء، يكون مشروعا التّساؤل إذا ما كان لم يصبح "مصدرا" يتوقّف عن مساءلة القارئ مباشرة ولا يمكن تعيينه إلاّ من خلال المتفقّهين. إنّه فقط لمّا يتمّ توضيحه، عن طريق التّذكير الصّريح بالنّصّ الذي يحيل عليه ضمنيا، حينئذ لذّته النّافذة، النكهة الهازئة بخفاء التي تشكّله، يمكنها أن تظهر من جديد. فعل القراءة ومساهمة النّقد تمرّ قبل كلّ شيء بتوضيح للتّلميح: الاستشهاد الذي يشرحه يعرّض النّصّ الذي يقصد إليه التلميح إلى عكس ما يجب أن يكون عليه من غياب in absentia. فيما يلي ذلك فقط، يكون في الإمكان، من جديد، قبول النّظام التّلميحي، أي الضّمنيّ، الذي يمثّل خاصيّته. إجلاء المصدر، يعني تفكيك آليّة التّلميح من أجل السّماح له فيما بعد بتسجيل الدّلالة بطريقة ملتوية.

*Nathalie Piegay-Gros : Introduction a l'intertextualité, Dunod, Paris, 1996, Nathan Université/ Sous la direction de Daniel Bergez, Nathan/ VUEF, Paris, 2002

